PRIMO LEVI

L'ITALICO

Esaurito !

SEGANTINI

ROMA

SOCIETÀ EDITRICE DANTE ALIGHIERI

Corso: Via del Caravita, 6

—

1900

PRIMO LEVI
L'ITALICO

SEGANTINI

ROMA
Società Editrice Dante Alighieri
Corso: Via del Caravita, 6
—
1900

I

IL PRIMO ED IL SECONDO SEGANTINI

Segantini giovane.

La leggenda è la poesia della storia, e la poesia è lo spirito vitale del vero. Ora, la leggenda ha rivestito la figura di Segantini lui vivo e consenziente, e, morto appena, lo ha accompagnato nel regno della immortalità. Ma perchè non faccia torto a questa figura nell'avvenire, bisogna pure che essa sia a tale punto compenetrata di verità reale, da far sì che l'una non venga già in contrasto, bensì riesca il complemento dell'altra. Il contribuire a questo intento è omaggio reso alla grandezza del soggetto, migliore di quella lode indeterminata e fantasiosa, la quale, più che alla realtà del fatto e della persona, risponde all'istante dell'ambiente ed al carattere intellettuale degli ammiratori, che sono dati l'uno e l'altro passeggieri; mentre l'artista rimane nell'opera sua, e di quest'opera coloro i quali verranno, vorranno conoscere la genesi tecnica e psicologica.

Anticipiamo dunque il futuro, con la scorta di documenti inconfutabili.

Esposizione Nazionale d'arte a Roma nel 1883; ma il fatto che il Segantini già era discusso a Milano, non valse a richiamare l'attenzione sulle sue opere, che qui passarono quasi inosservate. Io posso oggi compiacermi di avere sin d'allora avvertito[6] che, se la Esposizione di Roma era la pietra sepolcrale della falsa pittura lombarda, la *Ninetta del Verzee* (1879-80), nella sua calcolata esagerazione di verismo, le cantava allegramente le esequie; che la schiera dei nuovi si avanzava, piena d'audacie, col Segantini, il quale, se non era riuscito a cogliere al volo la *impressione del vento*, si soffermava al *guado* con una verità fatta di poetico mistero; posso fare risalire a quelle « due rozze sfiancate, in cui era scritto in modo sì commovente un capitolo doloroso della vita animale », la simpatia che farà poi di Segantini il poeta dei bruti; e alla *tisi galoppante* quel « dolore costituzionale dell'arte » che uscirà poi dalla tristezza anche delle sue opere maggiori.

La Ninetta del Verzee.

Ultimo quadro di quella prima fase fu *Colle anitre*, motivo di due contadini innamorati, con un fondo di paesaggio, di cui

fece due varianti; *Alla fontana,* fu il primo della seconda fase, la quale si distingue per la conoscenza fatta del Millet, a mezzo di Vittore.

Importante è lo stabilire come quella conoscenza avvenisse, e in che precisamente consistesse. Mentre infatti sin dall'anno scorso, il De la Sizeranne, venuto col Segantini in intimità intellettuale per averlo visitato al Maloja[7], poneva in dubbio la derivazione diretta del Segantini da Millet, e mentre il Thiébault-Sisson, pur definendo il Segantini un Millet italiano[8] dichiara che il primo non conosceva il secondo, qualche critico italiano fa viaggiare allora il Segantini, e lo fa visitare esposizioni straniere, e venire a contatto con gli artisti di altri paesi, nei quali il suo spirito aperto ed osservatore avrebbe trovato gli elementi che ancora gli mancavano. Ora, sta il fatto che, ancora nel 1888, il Segantini non si era mai scostato dalle Prealpi e dalle vicine Alpi Svizzere; che sino a quel giorno egli non si era spinto al di là di Torino e di Venezia (1887); quindi dei capolavori dell'arte straniera contemporanea, da cui avrebbe attinto, nulla aveva visto, se non attraverso alla riproduzione delle illustrazioni e delle fotografie.[9]

E una ricchissima cartella di fotografie del Braun gli fu portata a Pusiano, appunto da Vittore, sul finire del 1880, insieme alla ricca monografia illustrata del Sensier.

Dire dunque che la seconda fase di Segantini derivi interamente dal Millet, non è esatto, come nol sarebbe il pretendere che questi non esercitò su quella una vera influenza. Lo stesso Thiébault-Sisson riconosce che:

« ou Segantini se separe de Millet, c'est dans sa manière de peindre: les empâtement, chez le maître français, sont rares; chez le maître italien, ils sont d'usage courant. Segantini, d'ailleurs, est hanté par un souci aigu, permanent, de la lumière. Il lui semble, et cette preoccupation est naturelle à un homme qui vit dans la haute montagne, bien au dessus des nuées, face à face avec le soleil, qu'il n'en mettra jamais assez dans ses toiles. »[10]

Il critico francese trova che la rassomiglianza fra i due è ben maggiore nei disegni, ed è vero. E ciò deriva appunto dal fatto che il Segantini non conobbe Millet che da quelle riproduzioni, e che anche nei suoi successivi disegni predilesse

Prima *Ave Maria.*

la medaglia d'oro. Ma il pericolo che minacciava il Segantini non sfuggiva per questo all'amico. Il quale, dall'Aja, ove si trovava, non si faceva riguardo di mandargli una lunga paternale, che Segantini leggeva e commentava insieme allo scultore Quadrelli, e che diceva press'a poco:

« Non potendo parlarti ancora chissà per quanto tempo, sento il bisogno di esporti qui il riassunto delle osservazioni e degli studii da me fatti sul cammino che hai percorso nell'arte, e su quello che ti resterebbe a percorrere, per giungere a quelle alte cime cui hai diritto di aspirare pel tuo genio:

Coro di Sant'Antonio. Debutto semplice ed ingenuo davanti al vero: pochi colori, molte osservazioni del chiaroscuro, perchè ti trovavi sul vero sempre alla stessa ora con lo stesso effetto. Difetto — non parlando della figura — l'avere scelto un ambiente tanto oscuro, che in diverse parti del quadro non ci si vede più; cosa sbagliata, perchè ogni pennellata deve avere un valore apprezzabile, mentre il nero è la mancanza del colore e del valore;

Piccole stalle, Frati in cantina, Campanaro, Un prode, uguale difetto, ma ancora più accentuato per spirito di reazione, con l'obbiettivo di tirar dalle tenebre quanto non si era mai tirato, e per la speranza di far senso così. Il *Camoscio* è il migliore in questa chiave, perchè fatto più sinceramente dal vero, con la luce che si spande giustamente; anche qui però qualche punto nero;

Ninetta del Verzee, impresa superiore alle tue forze d'allora, opera che avrebbe richiesto un artificio molto maggiore di quel che non possedevi. Buona base però, come studio di natura morta;

Castellana, senza valore l'insieme del quadro, ma ti ha servito come studio ed osservazione delle finezze di colore che la luce produce sulle carni.

Ripensando a questa prima parte dei tuoi lavori, trovo che un po' la tua natura potente e battagliera, che t'incalzava, un po' l'incalzare dei bisogni finanziari, ti allontanavano dallo studio ingenuo e semplice del vero. »

Qui, Vittore veniva ad una minuta ed evidente illustrazione tecnica dello *studio dal vero,* confrontando il modo letterale in cui esso era inteso dalla maggior parte dei pittori lombardi, col modo intellettuale in cui si intendeva ed esprimeva dai maestri stranieri, e specialmente francesi; ed era quella illustrazione un trattato dello studio della luce, anzitutto, e del valore dei toni. Poi così continuava, accennando al quadro il *Reddito del pastore:*

« Tuttociò che è nel quadro dovrebbe essere luminoso; il fare restare oscuro per progetto tutto quanto circonda le figure, per gettare su queste

tuttociò che di più luminoso hai nella tavolozza, non è forza, è debolezza; non è l'arte moderna, è un vecchio artifizio all'italiana. Tutto questo, il vero stesso te lo avrebbe dimostrato, se tu lo avessi osservato sull'erba, sul muro, dappertutto, nello stesso istante in cui prodigavi quella gran luce sul vecchio. Queste osservazioni, questi studii così semplici e sì proficui, non li hai fatti, perchè non se ne conosceva la portata e la importanza. Io stesso mi ero lasciato rimorchiare dall'idea che ciascuno ha il suo *carattere* per vedere il *vero*, e, come conseguenza, mi pareva naturale che un'ombra, la quale sul vero era quasi chiara e trasparente, tu la vedessi quasi nera, ecc. »

Passando dai quadri *fatti dal vero* allo studio della *composizione*, Vittore aggiungeva:

« Il tuo talento, messo su questa strada, si è sviluppato con una maestria sorprendente, aiutata da una felicissima inspirazione inventiva, che ti ha condotto a produrre opere da questo lato quasi perfette. Esaminiamo ora perchè queste opere, che sono sempre e incontrastabilmente ammirate nella fotografia, e spesso nei disegni, non abbiano avuto nei dipinti l'accoglienza che avrebbero dovuto avere. Questa nuova via del comporre e dell'inventare, in cui il tuo talento si è slanciato colla sua foga abituale, la spinta del bisogno, la indecisione e la ignoranza in cui ero allora io stesso d'indicarti il bene ed il male di questa via, ti hanno fatto produrre opere, in ognuna delle quali si riscontrano a sbalzi meriti elevatissimi, ma di rado riuniti. In alcune, perfezione di disegno e maestria di pennello insuperabili (*Pastorale*, *Berger boudeur*, ecc.), in altre la trovata, la composizione affascinante e sapiente (*Le madri*, l'*Amazzone al pozzo*, *Alla croce*, *Ritorno all'ovile*, non che l'*Idillio* e *Sdraiate*). E finalmente alcune in cui si concretano di più le diverse qualità, e sono superiori alle altre, perchè più basate sul vero; e sono il *Beato Angelico*, la *Raccolta dei bozzoli* (quantunque troppo oscura come il *Coro*), l'*Interno della stalla* (il disegno, perchè il quadro è nero), l'*Ave Maria*, in cui il punto di partenza, il cielo, è sì finemente osservato, e la stessa luce si aggira giustamente in tutto il quadro, producendo luci ed ombre giustificate. La composizione non ne è ancora giustissima, ma, se la nota generale fosse stata presa di un grado più chiara, come esecuzione sarebbe perfetta.

Dunque, i tuoi pensieri, accennati graficamente con la fotografia e col disegno, sono bene accetti, perchè, per quanto lo consentono i mezzi limitati del chiaroscuro, sono ben espressi; ma quando si presentano dipinti, invece di aumentare, diminuiscono di naturalezza, e sono meno intelligibili. Vuol dire che col colore sono più lontani dal vero, e per conseguenza è nel colore qualche cosa di artificioso, di convenzionale, che non è il vero, tanto che i pochi lavori che nel colore sono piú studiati sul vero, quantunque meno simpatici di trovata, sono meglio accetti come quadri.

In alcuni, come in quegli ultimi due, la originalità dell'inventiva e il sentimento sì finemente poetico, congiunti ad una colorazione chiara, hanno senza dubbio gran numero di ammiratori ed anche di entusiasti, perchè in essi sei proclamato poeta: li dicono canzoni, romanze, danno loro tutti i nomi geniali che si possono attribuire ad una cosa bella, ma dai veri conoscitori sono molto più apprezzati nei disegni, ove quel fare sprezzante e fantastico li lascia nel campo, dirò così, musicale; nei dipinti, l'insufficiente finezza del colore diminuisce il loro pregio, si vede che non sono stati studiati e visti colle figure contro il cielo e contro l'erba. Per esempio, i chiaroscuri sulle due figure dell'*Idillio* sono inconseguenti, e nell'insieme è un *press'a poco*, che in un disegno leggermente condotto va a meraviglia, perchè resta il sentimento, ma in un quadro non soddisfa abbastanza, perchè manca l'*ambiente*, che è la base della pittura moderna, ambiente costituito dai rapporti dei varii toni di luce sui differenti oggetti. »

E concludeva:

« Vuoi che ti faccia il bilancio della tua posizione attuale in faccia all'arte? Eccolo:

All'attivo: 1° Il lavoro della composizione ha sviluppato e risvegliato in te un *profondo sentimento di poesia finissima*, che nessuno avrebbe sospettato nel pittore del *Sant'Antonio* e delle nature morte successive. Questa sola è la dote del genio, e in qualunque peggior maniera tu manifesterai questo sentimento, ne resterà sempre abbastanza da farti riconoscere per un vero artista; 2° il molto lavoro accurato dal modello ti ha procurato la *padronanza del disegno* nel modellare la forma ed il rilievo, tanto da permetterti di fare, da questo lato, tuttociò che vuoi; 3° la esecuzione accurata dei dettagli delle superficie, sia nelle carni che nelle lane delle pecore od altro, ti ha fornito eleganza e potenza di pennello da pochissimi raggiunta; 4° un buon grado di sapere nella composizione di un quadro, sovratutto se questo è tutto di fantasia.

Al passivo: 1° L'idea di far forte e profondo, e il partito preso di essere consentaneo alla tua propria pittura, ti ha fatto contrarre un *vizio di artificiosità nella maniera di vedere il vero*, sicchè anche facendo quanto vedi gli fai subire una trascrizione secondo la tua maniera; 2° la fantasia del comporre e il bisogno di trovare soggetti che piacciano, *ti ha fatto oltrepassare il segno del naturale e del semplice*, e cadere un po' nell'accademico. Questa è forte per uno che non ha mai voluto saperne di accademia. Eh! Ma riconoscerai pure che certe pose, certe composizioni, certi atteggiamenti, bellissimi come fantasia per un disegno, un pastello, una cosa leggiera, non potrebbero essere presentati così, volendo vederli nel vero; quindi ti trovi costretto, per rimanere in carattere, ad allontanarti dal vero anche nel resto, ed eccoci all'accademico.

Con queste qualità e con questi difetti, è facile vedere quanto ti resterebbe a fare.

Le idee poetiche, i voli della fantasia, sarebbe peccato respingerli quando vengono a bussare al tuo cervello; si può però approfittarne solo per quei disegni, pastelli, nonnulla, che non si prendono alla lettera, e non obbligano a dare stretto conto di tutto. Ma il vero quadro moderno, non dovrebbe scaturire esclusivamente dal cervello, dovrebbe essere sorpreso nel vero, e dal tuo occhio d'artista completato. Allora il quadro avrà un fondamento su cui potrai edificare con sicurezza, verificando e studiando man mano; allora avrai per punto di partenza una tale luce che avrai visto produrre il tale effetto sull'erba, il tale tono sulle carni, il tale altro sugli abiti, e che, sapendo riprodurlo, potrà darti il quadro fatto nello studio con la stessa giustezza d'*ambiente* che quello eseguito tutto sul vero. La gran difficoltà, quella che richiede molto esercizio, sta nel sapere stenografare istantaneamente uno studio che ti tenga sempre presenti i rapporti che hai visto sul vero, onde allontanartene il meno possibile.

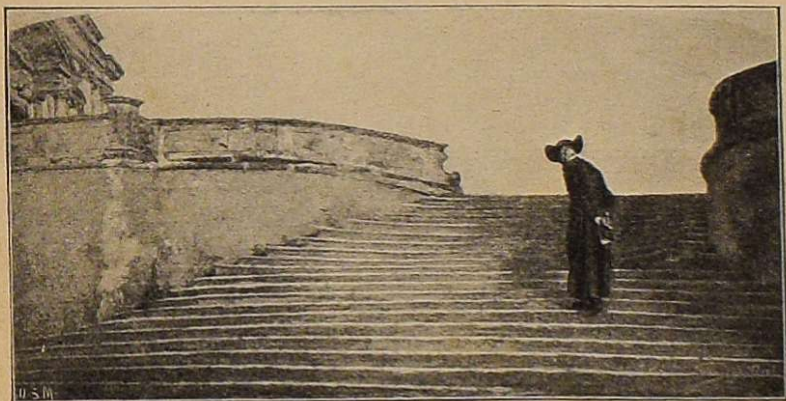
Eccoti, mio buon amico, quanto ho potuto studiare per te: se sono giunto a spiegarmi, a trasmetterti la convinzione che sento in me, non avrò altro a dirti mai più. Appena avrai intravisto questa luce, essa ti porterà, con la tua poesia e con la scienza che or possiedi, là ove s'augura di vederti

VITTORE »

Il quale, non predicando soltanto con le idee proprie, ma coll' esempio altrui, si faceva prestare dal grande olandese Mauve, suo amicissimo, una serie di studi ad olio scelti opportunamente, e li mandava a Segantini, a dimostrargli quale poderosa efficacia Mauve sapesse ottenere dalla massima semplicità.

E Segantini nè lesse, nè vide indarno. Uscì da questo doppio insegnamento una rivoluzione completa, coll'inizio della terza fase. Che fu insieme l'inizio della gloria.

Egli principiò, infatti, allora, a dipingere in chiaro una gradinata di chiesa, su cui innestò poi un prete che ascende *a Messa prima;* proseguì subito con la bionda e luminosa *Tosatura delle pecore,* esposta con gran successo ad Anversa nel 1885; e suggellò questa fase di pittura semplice, piana, di visione limpida della verità reale, col quadro *Alla stanga*, dipinto a Caglio, in Valassina, sopra Asso, ove Vittore si recava a vederlo.

Esposto per la prima volta a Milano, alla inaugurazione della Permanente nella primavera del 1886, questo quadro ebbe, alla fine dello stesso anno, la medaglia d'oro alla triennale di Amsterdam, e passò poi nel 1887 a Venezia con altre opere — circa 30 metri di tele — fra cui la seconda *Ave Maria.* Seconda, per questo. Nell' estate del 1886 Segantini aveva piantato le tende con la sua famigliuola a Savognino, [11] innamorandosene, dopo un viaggio pedestre attraverso le montagne della Valtellina da Livigno per Poschiavo sino in Engadina, e poi giù dalla Julier. Vittore, recatosi in novembre a visitarlo, e fermatosi colà cinque mesi, trovava la tela in pessime con-

A Messa prima.

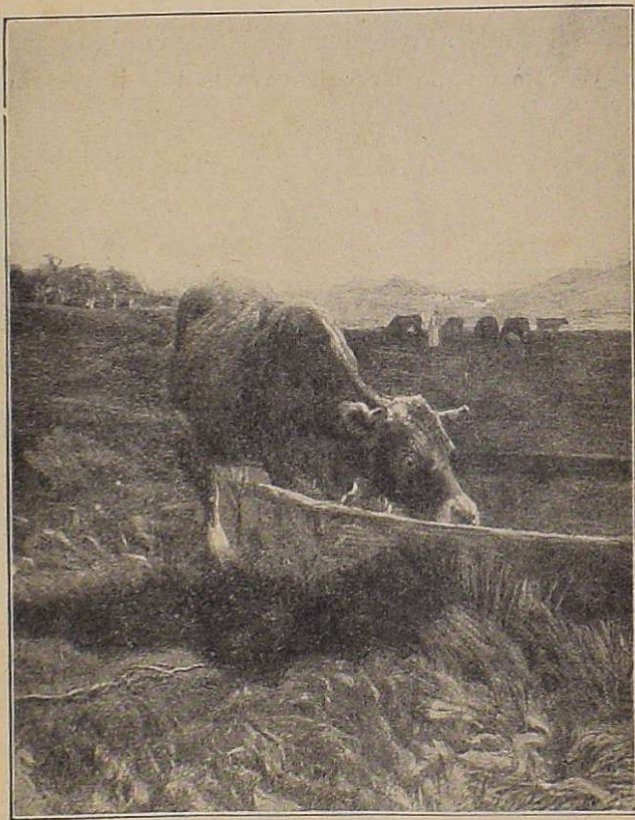
dizioni, per l'uso della vernice nel dipingere, annerita e screpolata. Vittore indusse allora Segantini a far sì che non andasse interamente perduta un' opera tanto geniale. Segantini la ricominciò infatti sopra una tela alquanto più vasta della prima, vi lavorò sempre presente Vittore, il quale la portò poi seco a Venezia; e fu questo il primo esperimento di applicazione quasi ancora teoretica del divisionismo.

Era un artista completo, già noto ed apprezzato e patentato all'estero, che si presentava così a Venezia: io vi ritrovava in piena fioritura la pianta vigorosa e feconda che avevo segnalato ancora in germe a Roma nel 1883. Ma quanto io dicevo allora di lui [12] era ancora sì poco condiviso fra noi, che

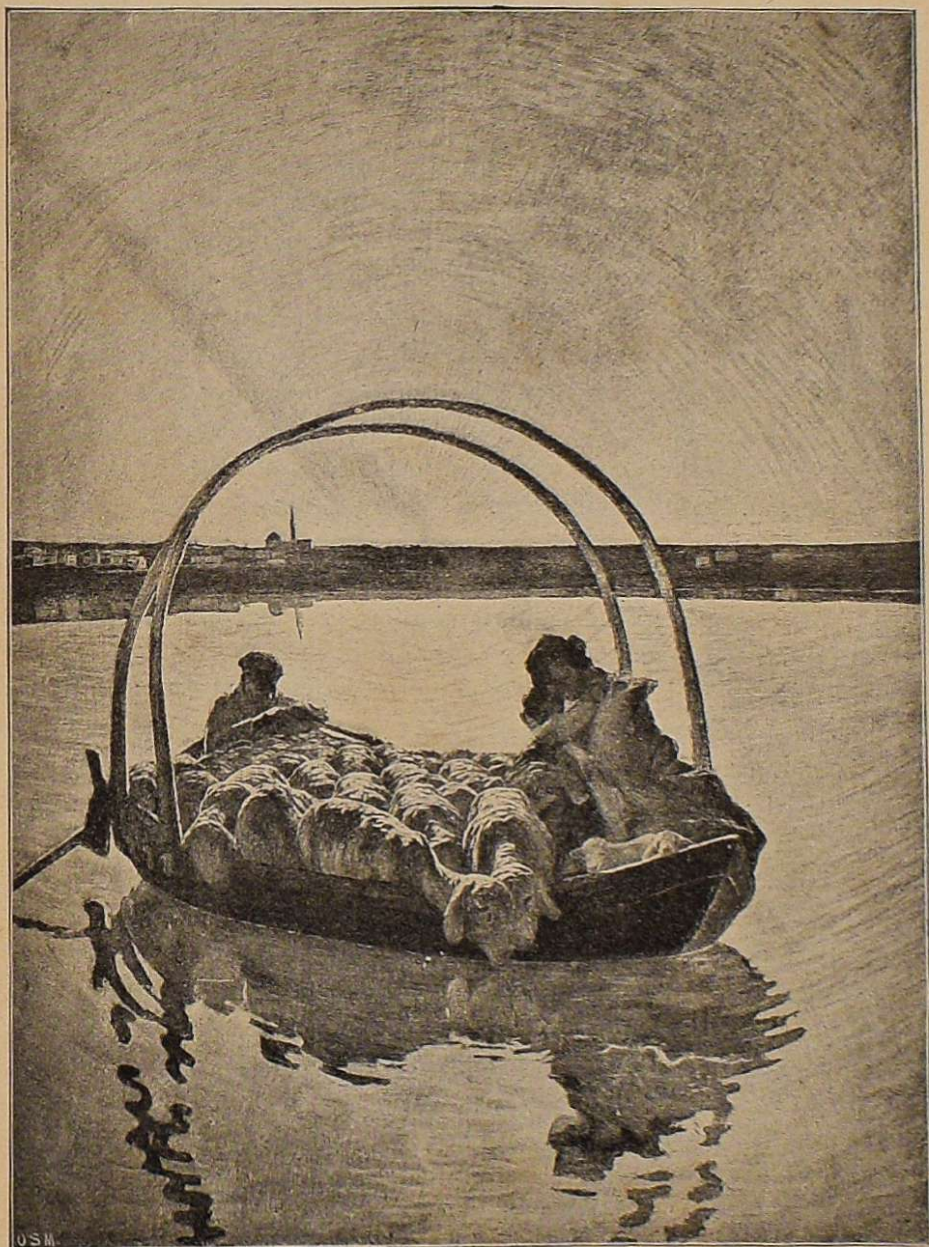
ei rimaneva, naturalmente, escluso dagli acquisti ufficiali, proposti dalla Giunta superiore delle Belle Arti; e Vittore poteva scrivermi:

« *Carissimo Primo,*

Milano, 6 luglio 1887

Del tuo articolo su Segantini, anch'egli certo sarà contentissimo, sovratutto per l'osservazione giustissima di quel senso di mestizia rile-

Vacca che beve.

vato sin nelle sue prime opere, e che non dubito ritornerà predominante, appena avrà sorpassato questo periodo di transizione in cui sta rifocillando la sua retina e purificando la sua tavolozza colle annotazioni esatte del colore nella sua funzione di esprimere la luce.

Vedrai che penetrerà anche nello spazio che tu gli contesti, nel cielo, la cui comprensione, il cui linguaggio è per me assolutamente inseparabile dalla comprensione del paesaggio. Il cielo della *Stanga* ha

Seconda *Ave Maria.*

dato motivo alla tua critica, ed a ragione; ma quello dell'*Ave Maria* e della *Tosatura* poteva già temperarla.

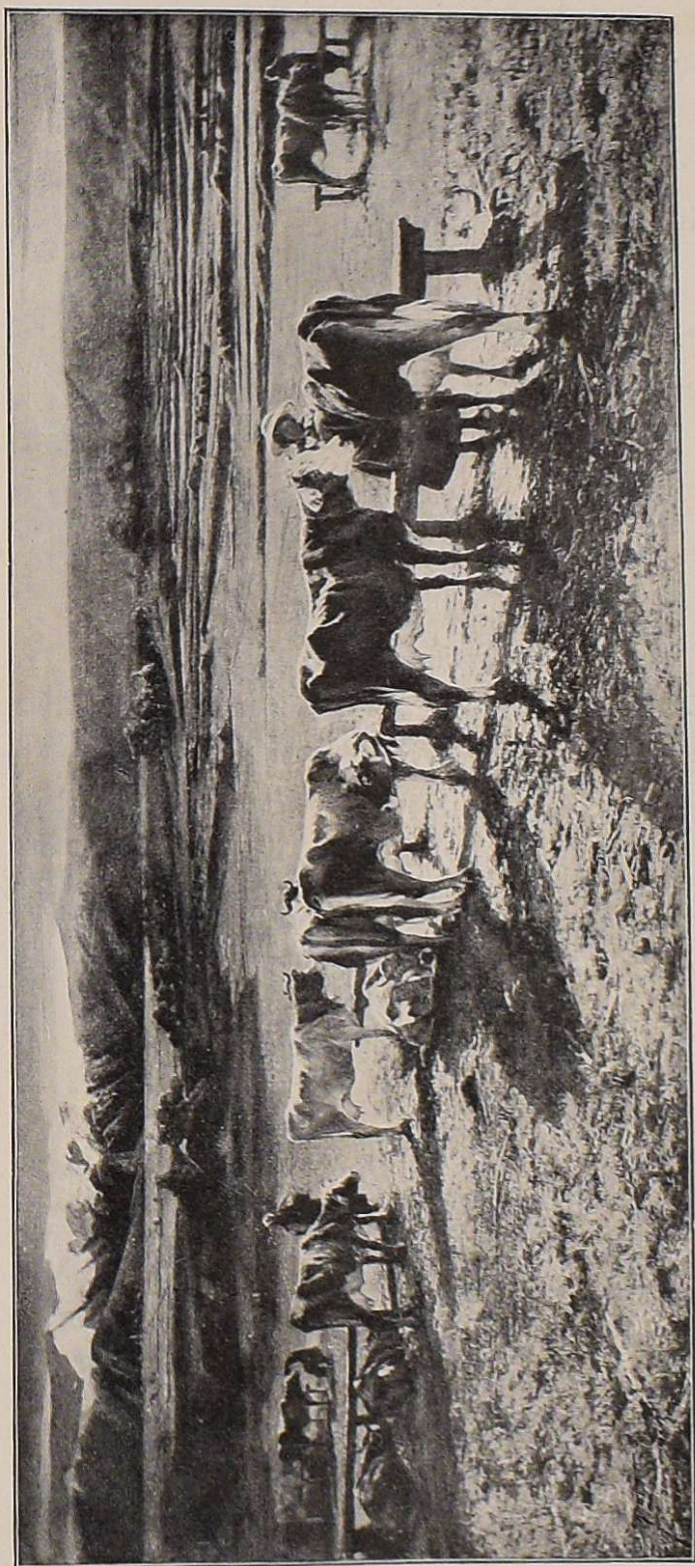
Del resto, è una stoffa a cui si può dire tutto quello che si pensa, perchè prende di tutto il buono, e pel resto dice: « Ne riparleremo fra due, tre, cinque anni, quando verrà il destro » perche è forte, e non ha fretta di avere ragione. »

Tanto era ciò vero, che Segantini stesso mi si diceva giorni dopo contentissimo dei miei apprezzamenti. Del resto, l'anno seguente, riesposto alla Mostra di Bologna, il quadro *Alla Stanga* veniva acquistato finalmente dal Governo per la Galleria Nazionale. L'on. Boselli, del quale non è questa l'ultima benemerenza come Ministro della Publica Istruzione, può vantarsi di aver dato con quell'acquisto, fatto a buonissime condizioni, un indizio anche del suo intuito come Ministro del Tesoro, poichè si pagano oggi e trenta e quarantamila franchi dei Segantini che son lungi dall'avere l'importanza di quel quadro. Fu anche quello dunque un atto di giustizia, che si tradusse in un buonissimo affare. Tanto è vero che, pei Governi come per gl'individui, la migliore speculazione è ancora quella di fare il galantuomo.

Non fu, del resto, senza lotta, quantunque il Segantini trionfasse contemporaneamente alla Esposizione Italiana di Londra, con dieci quadri ad olio e quattordici disegni, pastelli ed acquarelli. [13]

Non bisogna che le benemerenze finali del periodo dell'Alta Engadina facciano porre in seconda linea questa fase iniziale di Savognino, che fu la decisiva nella vita dell'artista.

Sin verso la fine del 1886, cioè dopo pochi mesi di quel soggiorno a 1200 metri sul mare, Segantini mostrava di sentire che la limpidezza dell'atmosfera, appunto per essere la precipua espressione di bellezza dell'ambiente locale, andava caratterizzata nella tela in modo più accentuato che per l'addietro, ed esigeva una pittura diversa da quella normale pittura d'impasto sulla tavolozza, che già nella *Tosatura* aveva esaurito tutte le sue risorse, lasciando anzi scorgere diggià un che di gessoso nelle massime luci, quantunque il quadro fosse dipinto nelle basse prealpi, ove l'atmosfera era meno squillante. La rifacitura dell'*Ave Maria,* avvenuta — ripeto — presente Vittore,

G. Segantini: *La tosatura delle pecore.*

G. Segantini: *Alla stanga.*

fu, dunque, la causa ed insieme il fatto decisivo del passaggio alla quarta fase della vita artistica del Segantini. Nè mai il divisionismo, applicato prima e dopo di lui in altri ambienti, ebbe ragione e giustificazione più appropriata, poichè in questo caso più e meglio che in qualunque altro, risultò necessaria, inevitabile e conseguente, la relazione fra il modo di essere della luce nell'ambiente, ed il modo della sua riproduzione pittorica.

Dettaglio della seconda *Ave Maria.*

Tanto è vero che non vi ha una tecnica sola, nè una tecnica assoluta, e che l'imporre la uniformità della espressione pittorica sarebbe come imporre l'uniformità della inspirazione psicologica e dello stile letterario. Il metodo della osservazione può bensì, deve anzi, rispondere ad un comune senso di fedeltà; il modo fisico di renderla, può e deve variare, a seconda degli artisti, degli ambienti e dei casi.

Qui, bisogna sentire Vittore ricordare come, parallelamente alla ricostruzione tecnica, nell'*Ave Maria*, di una emozione già lontana di tempo e di luogo, procedessero le osservazioni dirette del Segantini sulla natura ambiente. Tutte le sere, quando la luce veniva a mancare, egli si poneva alla finestra, la fronte sui vetri, e rimaneva là in contemplazione scrutatrice, sino a che il chiarore, declinando poco a poco, si spegneva completamente, e subentrava la notte. A parte alcuni

Gregge in cammino.

quadri, dipinti ancora fuori del nuovo intendimento — fra cui il ritratto di Vittore appunto, ora nella Pinacoteca di Lipsia — risultato di quella applicazione e di quella ricerca, fu l'adozione recisa e definitiva del nuovo metodo, l'esplicazione della quarta fase.

Affermatasi con uno studio difficilissimo di neve sotto il sole — *Slittando* [14] — essa proseguì nella primavera del 1887 con uno studio magistrale di due pecore sotto una tettoia all'ombra con vista esterna delle praterie inondate dal sole, che si chiamò precisamente *Contrasto di luce.* [15] Segantini giustamente teneva assai a questo quadro, a proposito del quale scriveva poi il

« *30-12-1887.*

Caro Vittore,

Ti ringrazio dell'articolo che dedicasti a me; mi recò il più vivo contento, trovandovi l'analisi scientifica di ciò che cerco e di ciò che ho già fatto in quest'ultimo tempo: ne sono un saggio le *due pecore*. Se l'arte moderna avrà un carattere, *sarà quello della ricerca della luce nel colore.*

Tuo

G. Segantini. »

Epperò, quando riebbe in mano l'*Aratura*, quale era stata esposta a Londra nel 1888 ed a Parigi nel 1889, [16] rifece pure secondo tale intenzione quel quadro, che, incominciato nei primi tempi di Savognino, era stato condotto a termine in chiave ancora bassa ed incerta; e la seconda *Aratura in Engadina* risultò essa pure luminosissima, a base di divisionismo.

Intanto, mentre si apprestava non senza esitazione alla Mostra di Londra, Segantini non dimenticava quel che doveva alla visione di Mauve, e scriveva il

« *5-3-88.*

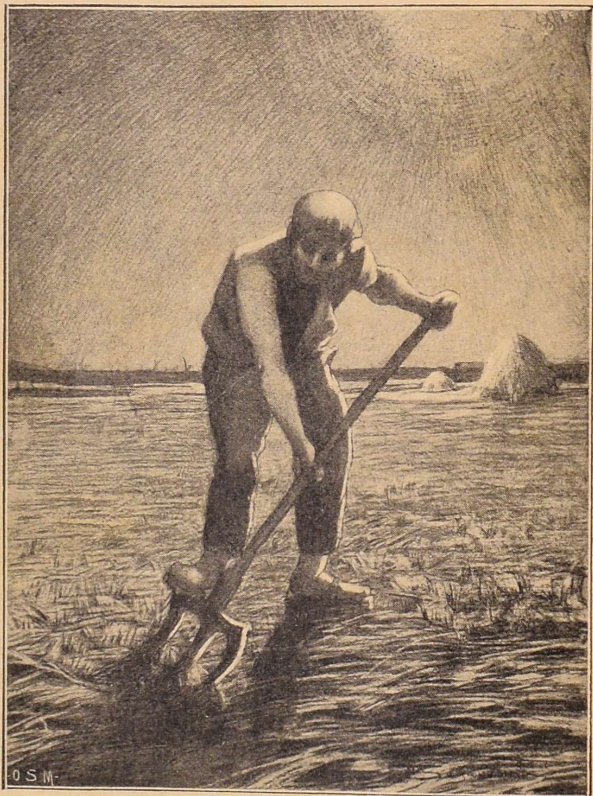
Caro Vittore...

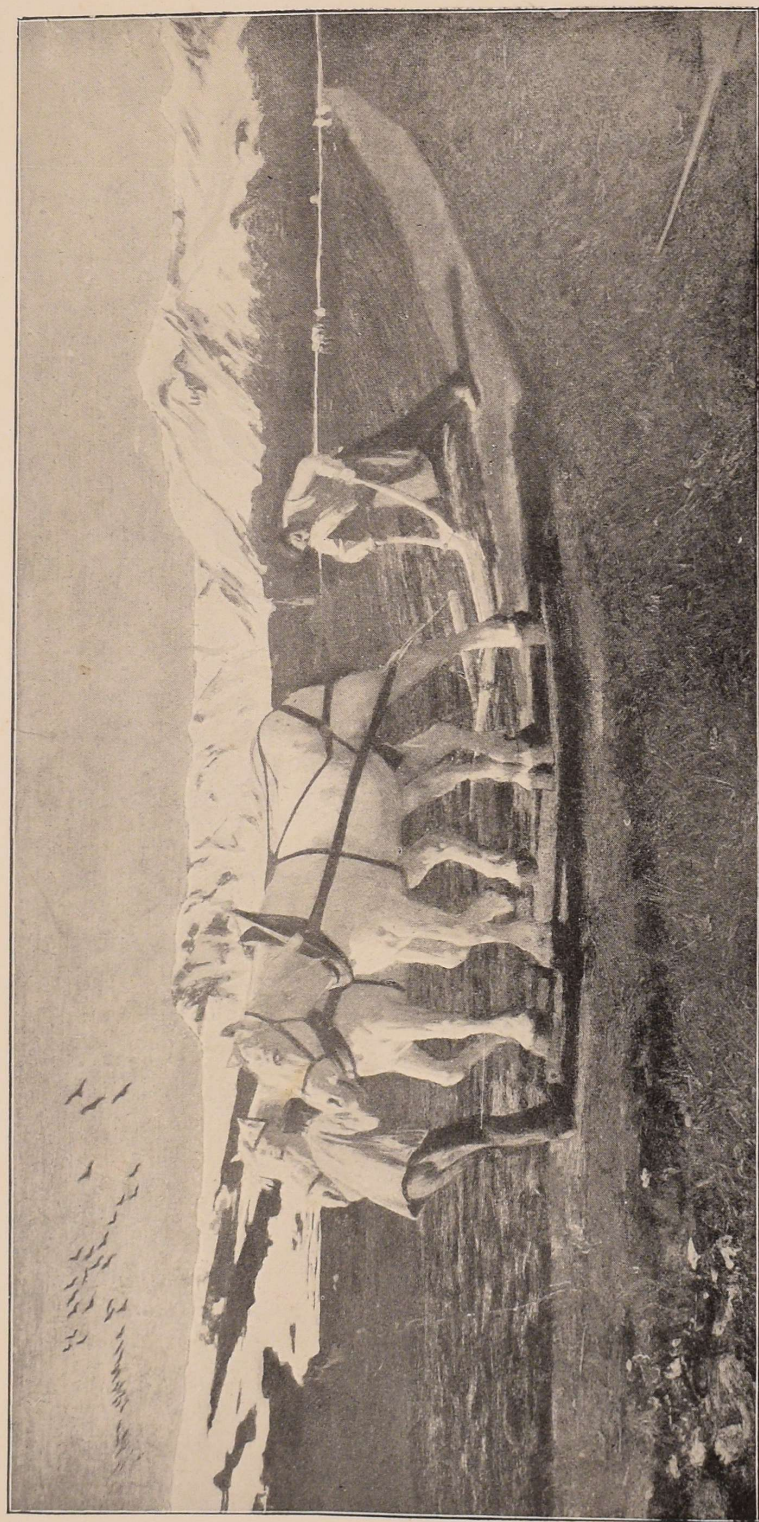
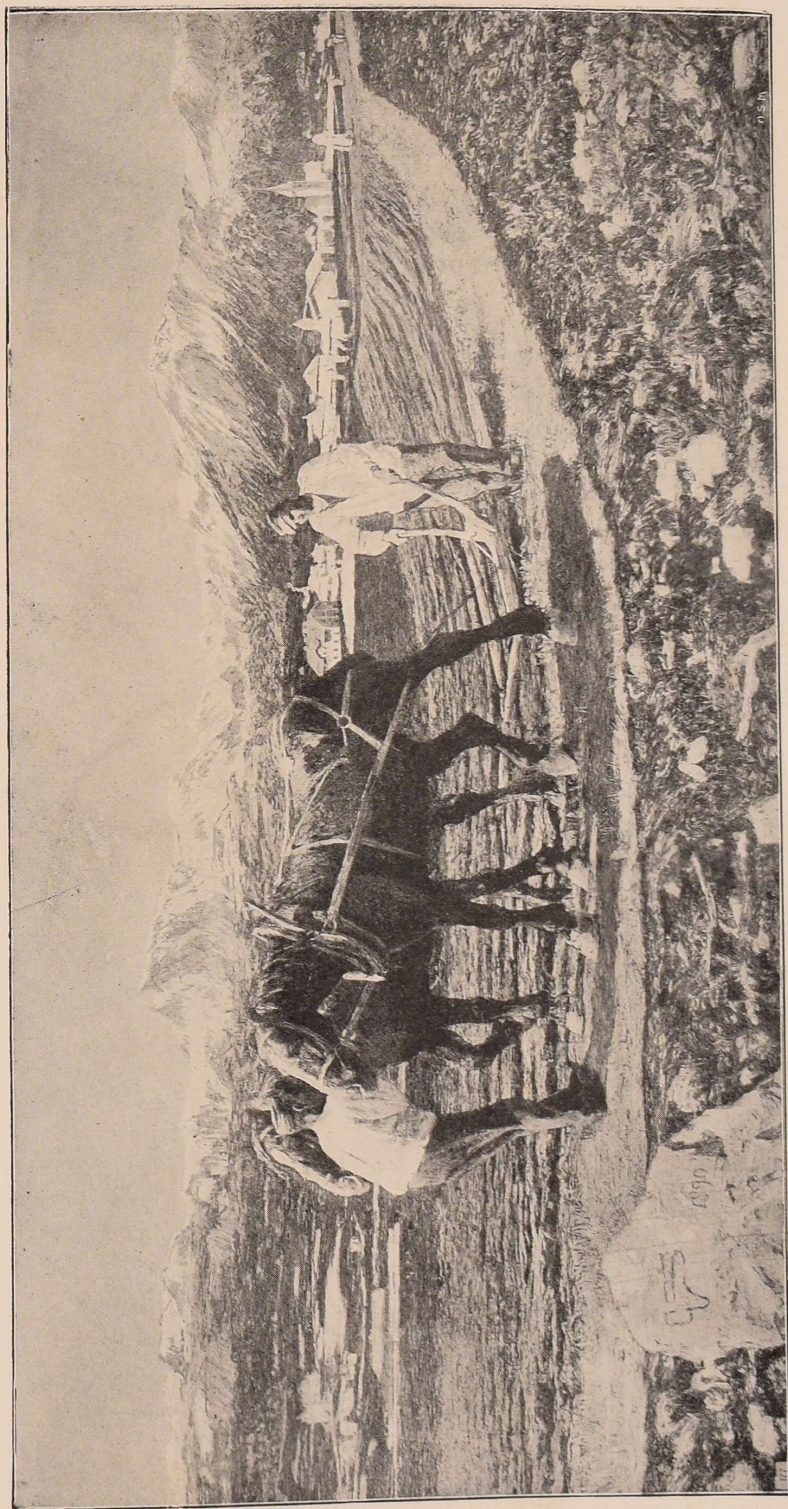
Ho letto con profondo dolore quelle tue righe sentite per la perdita di Mauve, e fu profondo il dolore perchè io considerava Mauve come un amico lontano. Sia la sua bell'anima in pace e nella gloria dei pochi. »

Ma questa quarta fase, che va dal 1886 a tutto il 1890, fu la più complessa e interessante, non soltanto per la tecnica di Segantini, bensì per quel suo sviluppo psicologico, che analizzeremo più oltre, e di cui si ebbero allora manifestazioni varie ed interessanti, per quanto ancora non determinate, e piuttosto incomposte.

È d'allora, ad esempio, un suo progetto per la riforma della facciata del Duomo di Milano — problema che allora appunto si stava svolgendo — a cui oggi ancora si potrebbe attingere con frutto; è d'allora un suo abbozzo d'articolo, destinato al giornale da me allora diretto, in cui, mentre incominciavano ad apparire certe preoccupazioni sull'indole del problema sociale, si poneva in rapporto la questione dei lavoratori con quella

dell'insegnamento artistico. Colpito dal rimpatrio degli operai, che avveniva in proporzioni allarmanti pei casi di Francia, egli scriveva:

« Leggendo del rimpatrio degli operai nella *Riforma*, mi venne una idea. È certo che, se non si provvede in tempo, questo inconveniente potrà essere di grave danno al paese e agli operai che si trovano in

Lavoratore della terra.

patria, giacchè non mancherà la concorrenza da parte degli operai disoccupati, e la viltà da parte degli industriali, che mirano soltanto all'ingordigia del subito guadagno, anzichè al benessere del loro paese; i buoni industriali saranno costretti a reagire, o a morire sotto i colpi della concorrenza; e chi dovrà portare la croce sarà l'operaio. Si sa che l'operaio non può più lavorare da solo; non sono più i bei tempi in cui ogni operaio pensava con la sua mente, e ben si poteva dire che ogni

G. Segantini: Prima *Aratura di Engadina*

G. Segantini: Seconda *Aratura in Engadina.*

operaio era un artista. Oggi l'operaio è servo; le macchine, questi spettri della moderna civiltà, sono surte davanti all'uomo ed hanno detto: io son la forza, io sono la destrezza, io assorbisco il vostro cervello, non tentate di uccidermi, sono invulnerabile, rappresento la ricchezza, e seminerò la miseria; rappresento l'unione, l'eguaglianza e la pace, e seminerò la disunione, la disuguaglianza e la guerra. Gli operai tutti oggi sanno ciò, nessuno l'ignora. Il governo dunque deve prevenire le discordie, che ne potranno derivare. Forse chissà che la Francia non faccia questo tiro per seminare la discordia in casa delle potenze vicine. In ogni modo, l'Italia, questo paese giovane e vigoroso, non ha nulla a temere. Il timoniere che sta alla testa dello Stato, e che ha dimostrato tanta energia, tatto e prudenza, certo non mancherà anche in questa faccenda di trovare una soluzione.

Io ardirei di proporne una: vorrei far due beni e alleviare un male. Già da più anni tutti i critici più autorevoli, gli amatori più intelligenti, sono concordi nel dimostrare l'inutilità delle scuole superiori di pittura e scultura, e molti ne hanno dimostrato anche il danno. Tenete bene in mente che chi non è nato artista, non si farà mai; e poi l'arte moderna è l'antitesi della vecchia. La vecchia aveva bisogno di studiare il nudo, le statue, i drappi e gli antichi, e per questo ci voleva una scuola. Oggi invece l'artista giovane deve studiare nei campi, per le vie, nei teatri e nei caffè; è là che deve studiare e che studia l'artista moderno. Fate un po' il piacere, guardate le esposizioni, se trovate un quadro di soggetto classico, religioso o storico, di un artista giovane che abbia qualche talento? Dunque, perchè si spendono tanti denari? per far che? per null'altro che per far danno all'arte vera ed alla umanità, creare delle mediocrità, degli spostati e degli infelici. State pur certi che, se vi sarà un Giotto, troverà il suo Cimabue. Vedete dunque, qui avete dei vasti edificî disponibili, e perchè il Governo non potrebbe mettere in quei posti degli stabilimenti industriali e d'arte applicata, e ravvivare così molta parte di quelle arti che fecero tanto grande e gentile l'Italia?

G. SEGANTINI. »

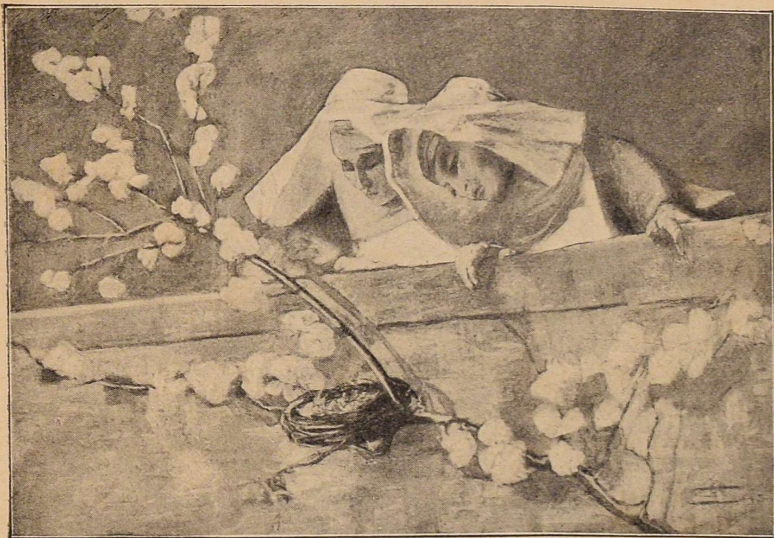
Come si vede, i rapporti non sono proporzionati, i rimedi sono troppo fuor di misura coi mali e coi pericoli. Egli è che il processo psicologico complesso s'iniziava allora nel Segantini; nè mai, del resto, fu in lui completamente coordinato ed armonico. E in quanto al processo intellettuale, se è noto che egli non fece un corso regolare di studî nemmeno elementari, men noto è che quando volle e potè formarsi una coltura, e si faceva mandare da Milano libri utili in sè, ma non tutti alla portata attuale delle sue conoscenze, egli neppure leggeva, quasi mai,

direttamente, ma si faceva leggere, anche quando stava dipingendo. Ragione per cui, mentre i suoi concetti sono il più spesso luminosi, ed anche la sua fraseologia è spesso colorita, poetica, attraentissima, la sua ortografia rimase, sino quasi agli ultimi tempi, assolutamente arbitraria. Non avendo frequenti occasioni di vedere le parole come erano scritte, ei le foggiava graficamente assai più secondo il suono — ed il suono di chi non era mai stato in Toscana, nè aveva mai avuto famigliarità con toscani — che secondo le regole. Io ho ridotto ortograficamente, le lettere sue che qui riproduco, e ridurrò le altre, secondo la lezione normale, per la più facile intelligenza del lettore; ma tacere questo particolare sarebbe stato un falso riguardo, come l'esporlo non serve che a meglio delineare una figura, la quale è tanto interessante per sè stessa, da non avere affatto bisogno di levigature. Anzi, levigandola, le si toglierebbe.

Segantini si trovava sempre, intanto, nella pienezza della medesima fase pittorica, intento alla osservazione dei colori nella loro purezza, e nello sforzo incessante di tradurli sulla tela con la tendenza divisionista. La mente però, acuita ed eccitata dalla solitudine, accennava già ad avvertire, fra il reale e l'irreale, rapporti che dovevano poi condurlo alla fase simbolista.

Recatosi a visitare Vittore, Segantini gli narrava che nel giungere un dì sull'estrema balza di un'alpe elevatissima, mentre gli mancavano pochi passi a toccare la vetta, vide dal sotto in su staccarsi da questa, e proiettarsi contro il cielo azzurro e limpido, un gran fiore, di una bellezza e di uno splendore da lui mai visti: illuminato in pieno dal sole ed isolato nel campo del cielo, quel fiore, contemplato stando bocconi sul declivio, ingigantiva ai suoi occhi e gli si trasfigurava nella fantasia in una deliziosa visione umana. Il grosso gambo diventava una pianticella curva, su cui si appoggiava lievemente una rosea figura di donna coi capelli biondi sciolti ed un bambino nudo sulle ginocchia, ed il bambino teneva nelle mani una mela rosso-cupa, corrispondente al vigoroso pistillo emergente dal fiore.

Questa impressione fantastica, uscita per lui dalla realtà dell'ambiente, egli trascrisse in un quadro — *Da un fiore dell'alpe* — [17], facendo corrispondere esattamente, sia nelle forme

che nei colori, l'atteggiamento del gruppo umano alle tinte ed alle linee suggeritegli dal fiore, dal cielo e dal terreno. Egli doveva poi ricordarsene più tardi nell'*Angelo della vita,* manifestazione ancora elementare dell' ultima tendenza, da lui espressa però allora soltanto quale pittura decorativa: chè come tale quel quadro gli era stato commesso.

Il nido.

Egli rimaneva ancora sempre col *fiore dell'Alpe* nel campo della semplice glorificazione naturale, e l'armonia intellettuale continuava. È così che, essendosi Vittore definitivamente consacrato a quella pratica dell'arte, di cui da anni andava dettando con tanta passione la teoria, Segantini gli scriveva il

« *2-12-89.*

Caro Vittore,

È col più vivo sentimento di contentezza che apprendo del tuo successo nella pittura, e mi affretto a scrivertelo. Infatti, che cosa ti manca per essere artista? Quando si sente come senti tu, deve bastare. È ben vero che uno studio paziente e ben diretto può condurre ad una certa perfezione della forma per mezzo del disegno. Ma chi può insegnare il sentimento dell'arte, se esso non è in noi? Quando si possiede la fortuna di sentire dentro di sè quel qualche cosa che gli altri non sentono,

si può essere sicuri che quel qualche cosa in un modo o nell'altro uscirà a produrre l'opera d'arte.

Un'idea: un forte sentimento di qualsiasi specie si dovrebbe coltivare nella solitudine, pensandoci, osservando e analizzando. Solo in questo modo si può nutrire e rinforzare le proprie idee, i propri sentimenti; il vivere nel mondo ed il sentire le idee altrui, snerva e indebolisce le proprie.

Ciao, tuo

SEGANTINI. »

E ancora:

« *28-12-89.*

... Quando lessi la traduzione dal francese di Paul de Saint Victor, rimasi di stucco. Quello è tutto quanto si può dire di uno schizzo magistrale. Come tu sai, io non faccio mai bozzetti, perchè, se facessi il bozzetto, non farei più il quadro. La maggior parte degli artisti che han fatto un bel bozzetto, di rado hanno fatto il quadro che valga il bozzetto, o non hanno fatto il quadro, perchè hanno consumato in quello la parte spirituale dell'opera. Io voglio che il pensiero vergine si conservi nel cervello. L'artista che fa prima il bozzetto, è come un giovanotto che, vedendo una bella donna, ne resta affascinato, e subito la vuol possedere, vuol godere del suo amplesso, baciarla in bocca e negli occhi, e fremere spasmodicamente nel suo amplesso. Ecco, il bozzetto è fatto.

A me piace fare all'amore colle mie concezioni, carezzarle nel mio cervello, amarle nel mio cuore; malgrado bruci dalla voglia di vederle riprodotte, mi mortifico e mi contento di preparar loro un buon alloggio; intanto continuo a vederle con gli occhi della mente, là, in quel dato ambiente, in quelle positure, con quel dato sentimento. Insomma, io voglio che nel quadro non si veda la fatica puerile dell'uomo, voglio che il quadro sia il pensiero fuso nel colore. I fiori sono fatti così, e questa è l'arte divina. »

Deliziosa, e, per di più, significantissima, è la seguente, che veniva a pochi giorni di distanza:

« *Savognino 4-1-90.*

Ti ringrazio della lunga lettera che mi hai scritto; benchè mi sia giunta il secondo giorno, non mi fu per questo meno cara, dirò meglio, utile, giacchè quanto traduci mi dà un'idea esatta dell'andamento dell'arte, e m'incoraggia a proseguire nella mia idea già tracciata.

Leggo con piacere quello che mi scrivi di Ranzoni. [18] Hai fatto bene a fare quello che mi dici. Così, costui che moriva vivendo, morendo vive. Per dimostrarti che prendo interesse a questo, ti spedisco un pezzo di studio che ho fatto già da qualche tempo, per tentare una pittura all'acqua ragia.

Nella mattina del primo giorno di quest'anno, salendo per scrivere nel mio giornale, mi prese vaghezza di leggere ciò che scrissi il primo giorno del'89, e vi trovai queste esatte parole, *con un puo più di errori :*

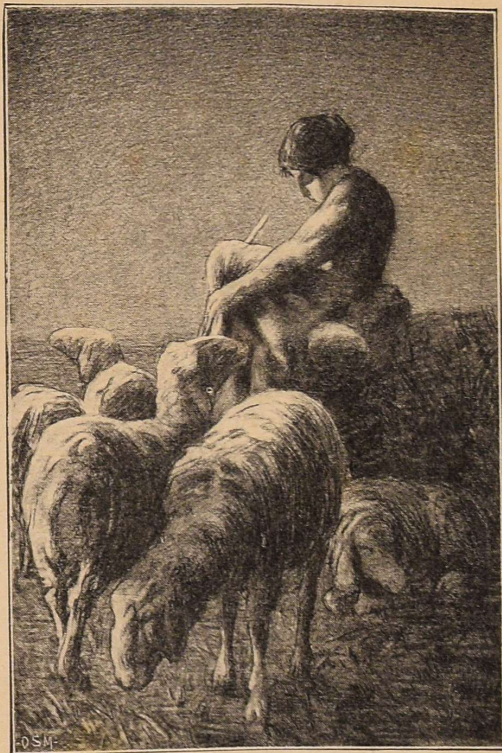
— « 1 gennaio, 1889 - Savognino.

« Mattino. Il primo giorno dell'anno è dunque oggi, credo che questo anno porterà un gran cambiamento nella mia vita artıstica, speriamo sia in bene. Aprendo la finestra, il sole entrò involgendomi nella sua calda luce dorata, e tutto mi abbracciò, socchiusi gli occhi inebbriato dal suo bacio di vita, e sentii che la vita è pur bella e mi discese nel cuore la gioventù e la speranza dei miei vent'anni. Il cielo è azzurro e profondo, la vallata è inondata dal sole, i campi di avena tagliata lucicano al sole come pagliuzze d'oro; c'è nell' aria qualche cosa di festante. Pensare che ci troviamo a 1200 metri sopra il livello del mare!

Pastorella.

« Il godimento della vita sta nel sapere amare, nel fondo di ogni opera buona c' è l'amore. » —

— « 1 gennaio, 1890 - Savognino.

« Mattino. Torno da una passeggiata. Sento nel cuore la mia calma abituale e nel cervello come uno sbalordimento che è effetto del vento. Intorno, tutto è triste, il cielo è grigio sporco e basso, soffia un vento di levante che geme come lontana bestia che muore, la neve si stende pesante e malinconica come lenzuolo che copra la morte, i corvi stanno tutti vicino alle case, tutto è fango, la neve sgela. Questa giornata me

ne ricorda molte altre, che passai nella mia fanciullezza; mi sento ancora l'eguale e provo le uguali sensazioni. » —

Ciao, tuo

G. SEGANTINI. »

Il perfetto equilibrio in cui si trovavano allora le sue facoltà inventive con le facoltà riflessive, e la giustezza del suo senso critico, nello sviluppo di una individualità che raggiungeva allora il culmine della propria perfezione, è poi attestato da questa lettera, che seguiva di lì a breve:

« *20-1-90.*

Caro Vittore,

Vuoi tu sapere quello che penso del tuo studio sopra il ritratto? Trovo che è ben scritto, ma francamente te lo combatto. Intendiamoci, non voglio fare speciali apprezzamenti, ma soltanto prendere la cosa nel suo lato sano e normale.

Tu cominci dal trovare vuota di senso l'importanza magniloquente data vent'anni fa al pittore storico, e forse troverai vuota di senso fra vent'anni l'importanza che oggi si dà alla pittura di *boulevard* e di salotto, e così si potrà dire un giorno dei quadri di genere, e questo è quanto noi vediamo anche nei quadri religiosi.

È tutta moda, e l'importanza che le si dà, il sostenerla che si fa nel suo sviluppo, si cangia poi in ridicolo il giorno in cui non si ha più il gusto a questo o a quel genere. Quelle che non cangiano mai sono le opere degli artisti superiori ai banali trionfi della moda, e questi in tutte le epoche hanno saputo creare opere che nessuna moda saprà distruggere. La vera opera d'arte vive coi proprii mezzi, e non con quelli apprestatele dall'attualità. Con questo voglio concludere che con qualunque soggetto, storico, religioso, fantastico o reale, si può creare un capolavoro.

Ed ora veniamo al resto, cioè al ritratto. Infatti, se si considerano le opere, sia dei sommi come dei più meschini pittori antichi o moderni, è facile constatare come il sommo della potenzialità pittorica tutti lo abbiano raggiunto in qualche ritratto. Riesce quindi ovvio l'ammettere che il ritratto sia il massimo delle difficoltà artistiche e pittoriche. Il ritratto occupa un posto nobilissimo nella categoria degli studii, perchè è lo studio del sembiante umano, ed ecco come lo definisco:

« il ritratto è lo studio che con la maggiore semplicità di mezzi « racchiude la più efficace parola dell'arte nell'espressione della « forma viva. »

Ciao.

Tuo

SEGANTINI. »

La tendenza simbolista, che andava poco a poco fermentando, continuava intanto ad affermarsi in lui ancora nella raffigurazione fisica di un vero, a cui dava semplice significato ideale; ed a proposito del titolo da porsi ad uno studio, titolo che voleva in rapporto con la impressione fantasiosa suscitatagli dal vero stesso, egli, discutendo con Vittore, così scrivevagli:

« Non posso cambiare il nome al mio studio *Una foglia di rosa*, senza distruggerne il significato, giacchè ho inteso di riprodurre una sensazione che io provo e che ammiro sempre. Quando sfoglio questo fiore, ci vedo una testina bionda, rosea, grassotta, tonda, con una espressione piena di dolcezza e di bontà. Se a rendere questo non sono riuscito, lo chiameremo soltanto studio di bionda, ma non *bottone di rosa.* » [19]

La divergenza fra la tendenza simbolista e la naturalista assumeva ancora, come si vede, forme quasi imponderabili; ma la distanza spirituale non si andava meno per questo accentuando. La discussione, dunque, continuava. Ancora i due amici s'intendevano spesso; ancora, nell'ottobre 1890, Segantini scriveva:

« Ti ringrazio dell'ultima parte del tuo articolo. E difatti, che cosa sarebbe la vita se amor non fosse? che sarebbe la natura se fior non dasse? L'arte dev' esser fior vita amor della natura; se questo non dà, è arida brughiera, è prato senza fior. »

E più esattamente aggiungeva:

« Un vero senza ideale non val più di un ideale senza verità, ma l'uno è il campo, l'altro è la sementa. Seminiamo adunque, e se la sementa è buona, lasciamo che venga primavera, e questa la farà fiorire. »

Ma la crisi, che era già da tempo latente, non tardava a scoppiare, a proposito del quadro *Le lussuriose*, primo della serie del *Nirvana*, quadro in cui l'affermazione del simbolismo era, se non completa, assoluta. Ed è a proposito di questo quadro, che, rispondendo ad una lunga lettera dell'amico, susseguente ad una discussione orale vivacissima, Segantini scriveva, eccitato:

« *Savognino, 10-11-90.*

Caro mio,

Attendi che io ti risponda?

Com'è possibile? Siamo tanto lontani dall'intenderci, che credo il meglio sia non parlarne più. »

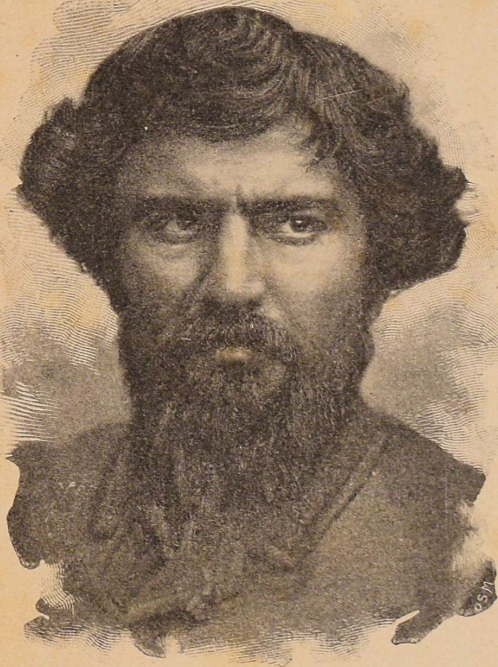
Or, come e da che il compimento di questa evoluzione? In che essa era naturale e razionale, e in che era essa provocata da circostanze estranee alla spontanea suggestione della natura, ed alla sincera inspirazione dell'arte?

È quel che ci dirà l'esame onesto, cosciente e documentato dell'

ULTIMO SEGANTINI

Novembre, 1899.

II

L'ULTIMO SEGANTINI

Robert de la Sizeranne ci ha dato di Segantini una definizione esatta, ma non completa, chiamandolo il pittore dell'Engadina. Egli osservò giustamente che, per dipingere così quelle sommità a cui Segantini s'era fermato nella vita e nell'arte, bisogna appunto avervi abitato: migliaia di persone passano senza accorgersene dinanzi a quei paesaggi e a quei paesani; egli, *vide*.

Ma l'acuto spirito del critico francese non trasse però tutta intera la deduzione psicologica da questo esatto rilievo, pur dicendo, sotto all'aspetto tecnico, cose giustissime: che, cioè, l'impressionismo nel paesaggio non aveva, sino a Segantini, prodotto che tendenze, mentre con lui produsse risultati; e che

l'applicazione della tecnica moderna alla struttura classica delle Alpi costituisce la scoperta, il tratto d'audacia del pittore trentino.

Tanto più il Thiébault Sisson non ha visto in Segantini che il *pittore,* dicendo di lui, che è stato il più grande degli artisti di questo tempo, se non pure di tutti i tempi, che si sieno misurati con la grande montagna; che la sua ruvidezza è indizio di forza; che egli ha saputo risolvere il problema della luce, serbando alle forme il loro accento, alle masse la loro solidità. Ma, quantunque abbia rilevato il modo segantiniano di tradurre l'anima delle bestie con note più sottili, più fini di quelle di Millet, non ha dato a questa caratteristica che un valore quasi esclusivamente tecnico, appaiandola al processo meccanico con cui il nostro artista ricercava ed otteneva certi effetti di luce; e la parte psicologica di quest'arte gli è sfuggita assai più che al suo compatriota: il quale almeno vi rilevava nel 1898 quello che già m'era apparso sin dal 1887, il senso cioè della tristezza organica, e l'intento, o l'istinto, di unire l'umanità e la natura, nel campo di guerra ove sembrano sì ostili l'una all'altra, dipingendole come due tristi sorelle, ciascheduna intesa al compito suo doloroso.

Anzi, più che unirle, a me pareva fonderle, sicchè credevo di poter dire successivamente:

« Dare vitalità al regno minerale, vita al regno vegetale, connessione alle due grandi branche del regno animale, la cosidetta ragionevole e la cosidetta irragionevole, è lo scopo patente della sua pittura. La quale vi è così eloquentemente riuscita — ad onta di una tecnica, che doveva essere inevitabilmente diversa da tutte le altre — che ormai il Segantini è ammirato anche da chi non lo preferisce, e subito anche da chi non lo ama. Proprio quel che avviene dei forti. Ed or non ha che da guardarsi dall'eccesso del suo assunto, il quale esce dal campo della estetica pura, per entrare in quello della scienza naturale, ad evitar di confondere — come pare accenni in questo suo *Ritratto* e in questi suoi *Pascoli alpini* — la comune origine e la comune essenza delle cose, con una irreale uniformità della loro apparenza. » [1]

E ancora, a proposito della morte di Palizzi, e nell'ignorata imminenza della dipartita di Segantini:

« La visione di Segantini è umanamente, scientificamente triste. Egli ha fatto più di Palizzi in questo senso: che non si è appagato di elevare sino all'uomo i rimanenti animali, ma ha dimostrato, come mai

Pascoli alpini.

forse prima di lui, più ancora che il legame, l'affinità intima, organica ed espressa, se non pure l'identità, dei tre regni della Natura. Egli è forse l'artista che più risponde al concetto goriniano; epperò, i suoi quadri, quando non sono evanescenti dietro il pregiudizio del simbolismo formale, offrono, oltre all'artistica, una vera importanza scientifica. Ma, mentre in Gorini era — come in Palizzi l'amore — l'entusiasmo della Natura, ne è in Segantini la tristezza.

Epperò, è Segantini più ammirato che amato. »

Infine, morto che fu:

« Dopo avere inteso il linguaggio scientifico della forma, sino ad essere pittore goriniano, egli più non si appagava del linguaggio spirituale che esce dalla forma istessa, e lasciava involare dietro l'incanto di una fantasia tormentata le grandi verità naturali che aveva professato.

Era venuto per lui il momento di ritrovare nel commercio sociale l'equilibrio delle sue facoltà. »

L'opera da lui lasciata incompiuta, quelle che immediatamente la precedettero, sembrano voler dimostrare che l'equilibrio si andava, comunque, facendo nell'indole dell'uomo, dell'artista, che la solitudine aveva fecondato, ma che l'eccessiva persistenza della solitudine minacciava di fermentare intellettualmente. Ed è appunto questa specie, rara ma non unica, di fermentazione, che, portandolo al simbolismo, aveva condotto alla crisi del 1890.

Come? perchè?

Se ne possono ricercare le origini nella nascita, nella costituzione fisica, in quei primi casi della vita che esercitano sull'organismo una influenza indelebile; influenza che, in lui, s'andò man mano trasformando con la diversa fortuna.

Quella squisita sensibilità del sistema nervoso, che dava a Segantini il dono di afferrare e di rendere le più sottili delicatezze del bello naturale, era la causa stessa di una irritabilità, divenuta, non più occasionale, ma organica. La difficoltà dei primi passi, l'ostilità palese o tacita con cui egli veniva accolto dalle nullità boriose, dai mediocri fortunati, dai buoni istessi, a cui egli inspirava più ripulsione che simpatia, causa le stesse, conformi, espressioni dell'indole e dell'arte, mentre davano alle sue opere un senso di combattività, che a prima vista le rendeva meno attraenti, lo teneva personalmente in una specie di effervescenza spirituale, che era essa

pure come uno stato di guerra permanente. Ogni giorno, ogni quadro, erano per lui una battaglia; ed era tale il commuovimento interno che lo agitava lavorando, tale la lotta che, dipingendo, egli imaginava di durare con gli avversari suoi e dell'arte sua, che, se non riusciva a distrarne il pensiero, era costretto a buttare i pennelli.

Egli stesso avvertiva il pericolo di questa auto-suggestione; ed era appunto per sottrarvisi, che aveva adottato l'espediente di farsi leggere, mentre lavorava, i libri, che andavano poco a poco formando, così, la sua coltura, disordinata, ma geniale. Il che però non tolse che una tale predisposizione non si riflettesse sull'opera sua; al punto da provocare a tutta prima negli osservatori anche più intelligenti e meglio disposti un senso di disagio, a cui non tardava a succedere un'ammirazione convinta, un godimento più che semplicemente estetico. Chè, il risultato di quella lotta imaginaria era sempre, caso per caso, una vittoria per l'artista unico, singolare.

Dato ciò, data la funzione di stimolante che questo atteggiamento del carattere esercitava, data l'intensità derivantene nell'intenzione artistica e nella produzione — ove alla prima concezione, dal movente puramente estetico, tosto si accoppiava l'idea della lotta che l'opera avrebbe affrontato; data la solitudine, epperò la generale, consuetudinaria esagerazione teoretica dell'esercizio del proprio *io* e delle proprie ragioni, era naturale che ai primi, e tanto più ai rinnovati successi, la coscienza della propria personalità andasse ampliandosi con una quantità di nuovi elementi men naturali e meno assimilati, sicchè si alterassero nel suo pensiero le proporzioni del vero intellettuale, mentre rimaneva meravigliosa la sua percettibilità del vero fisico. Era naturale che poco a poco al primitivo concetto organico della uguaglianza dell'uomo con tutte le cose create, si andasse sostituendo un criterio, certo nobilissimo, ma eccessivo, della missione umana, sia di fronte alla umanità stessa, sia di fronte alle altre forme della vita. [2]

Quella specie di sovranità quasi, dirò così, magica, che per lui si andava incarnando nell'uomo, nobilitava bensì la sua concezione della esistenza, ma gli imponeva anche di leggiferare, nuovo Mosè, nuove leggi. Le quali, però, non avendo un

fondamento abbastanza solido in tutto un sistema organico, innato ed acquisito, ei non riusciva ad esprimere con esatta efficacia di propaganda.

Così, egli aveva ben potuto salire, salire sulla montagna, per avvicinarsi alla fonte della luce; non era meno per questo costretto alla terra.

Ora io non so se quelle letture, pure in parte propizie, perchè giovavano a sedare nel suo cervello la battaglia delle idee, che nell'opera d'arte in corso di esecuzione non potevano tutte essere utilizzate ed espresse, non sieno anche riuscite, insieme, dannose, e se meglio non gli avrebbe giovato quella felice ignoranza, che lo avrebbe lasciato immune da ogni influsso non naturale, e non lo avrebbe portato in quelle regioni dell'iperbole, ove, a chi lo avvicinò negli ultimi anni, egli parve considerare e sè stesso, e la funzione e la missione della sua vita, in un grado e in un modo che non erano più in rapporto diretto con la realtà della vita stessa e col vero suo compito nell'arte.

La sua inesatta comprensione del *Nirvana* fu, comunque, la prima risultante di quello stato d'animo, espresso artisticamente.

Quando il primo quadro di questa serie [3] fu portato a Milano, Vittore rimase, in vederlo, come sbalordito dalla meravigliosa bellezza di quella vallata algida, tutta neve in ombra, con appena qualche carezza dorata sulle più alte cime; ma involontariamente, istintivamente, fece per coprire col dito teso davanti all'occhio, le figure denudate, che avrebbero dovuto librarsi nell'aria, ma non vi riuscivano. Il che bastò a Segantini per comprendere e l'impressione e la critica suscitata dal quadro; e bastò insieme a provocare la discussione, da cui lo scoppio della divergenza.

Secondo Vittore, la quarta fase, quella del 1887-90, costituiva l'apogeo dell'inspirazione estetica di Segantini, quella che più rispondeva al suo temperamento, mirando e riuscendo tecnicamente ad una riproduzione meravigliosa della Natura, con la semplice vita degli uomini e degli animali in quelle serene regioni, e avendo per contenuto spirituale l'aspirazione religiosa ad un panteismo sano, benefico, dolce. Egli credeva di potere ripromettersi dalla straordinaria potenza espressiva dal Segantini raggiunta, una lunga serie di quadri sacri di

una nuova religione naturale — quella, indubbiamente, dell'avvenire — pure concedendogli d'intercalarvi ogni qual tratto qualche geniale capriccio d'indole fantastica decorativa, come il *Fiore dell'Alpi*. Il vedere invece sostituita alle poderose panteistiche *laudi* la ricerca di una esplicazione pittorica di concetti letterarî non assimilati, di importazioni spirituali, di cui egli poteva giudicare non esatta la interpretazione, gli parve intellettualmente una diminuzione, rispetto alla grandiosità delle scene naturali sorprese nel vero e sinceramente rese, una falsa rotta; e ibrido giudicò il connubio della realtà, eccezionalmente tangibile, di certe parti del quadro, con l'ideografia delle imagini artificiali.

Data questa — gli diceva — tutta la concezione dovrebbe nascere, entro la tua mente di pittore, nella sua interezza fantastica, irreale, ultraterrena; avresti allora un'altra indole di arte, che sarebbe, in diverso modo, sincera. — Segantini non ne convenne allora; e per quanto, successivamente, in una nuova edizione delle *Lussuriose* — disegno benissimo riprodotto fotograficamente dall'Alinari — tutto lo sfondo, l'ambiente, la costruzione delle figure librantisi nell'aria, fossero concepiti con intento fantastico, senza legame con la realtà terrena, fisica, la nuova rotta era, per allora, segnata. E Segantini continuò a percorrerla.

Oltre allo svolgersi spontaneo, naturale dei fenomeni psicologici che ho segnalato, contribuivano certo a tenerlo sulla via del simbolismo formale le voci di altri critici, di cui ormai egli si compiaceva, e che, tanto erano pregiudicati, da scoprire moventi simbolisti perfino nella genesi di quei primi quadri del Segantini, che erano nati nelle più umili e normali condizioni del mondo reale. E non vi fu pennellata d'ogni sua opera a cui non si attribuissero significati, che egli non aveva neppure sognato.

Ma, come non vi è opera sua anche pensatamente simbolista, in cui i voluti indovinelli bastino a distruggere il valore delle parti, come sempre meravigliosamente, naturali, così non bastò certo la divergenza artistica a rompere, non che l'affetto, la corrispondenza intellettuale fra i due. Anzi, sotto altra forma, questa stessa divenne più attiva che mai.

Bene infatti Vittore considerò da allora abrogata quella *Procura generale* rilasciatagli dal Segantini nel gennaio 1883, e la quale era così ampia, dava a Vittore tale e tanta autorità sul Segantini e sulle opere sue, da accordargli persino — dice la procura stessa — *la facoltà di firmare i quadri e lavori d'arte d'ogni natura che esso Segatini avesse a fare, colla sottoscrizione o sigla che, a titolo di conservazione ed identificazione, il signor Vittore Grubicy qui appone, e viene quindi coll'atto presente accettata e riconosciuta dal signor Segatini.* [4] Ma, d' altro lato, era Vittore medesimo che induceva Segantini alla ginnastica intellettuale dello scrivere, pensando che una tale ginnastica, applicata, e alla pittura e ad altri argomenti artistici — architettura, musica, arte industriale — avrebbe favorito un ordinato ed equilibrato svolgimento delle idee nella mente dell'amico, e dalla mente nella pratica. E fu quello, infatti, un periodo di attiva collaborazione del Segantini, specialmente alla *Cronaca d'arte*, della quale Vittore era elemento informatore.

Sin da quando era stato deciso il concorso per la facciata del Duomo di Milano, aggiudicando il premio al progetto Brentano, Segantini se ne era, come già dissi, occupato, e così ne scriveva:

« *Caro Vittore,*

Ho ricevuto e letto le linee fondamentali del Beltrami, e qui ti dò i miei commenti, perchè questo argomento m'interessa:

Miei commenti sulla facciata del Duomo.

Innanzi tutto, io non ammetto nè torri, nè campanili, nè alzamenti decorativi. Questi, sarebbero a scapito del Duomo stesso. Il Duomo deve restare tal quale si trova, nella sua bella eleganza e grandiosità, che è ciò che costituisce la caratteristica di questo meraviglioso tempio. Però, credo necessario abbandonare l'idea di ricostruire la facciata sulla base attuale, essendo sproporzionatamente depressa; indispensabile, ridurre la facciata di un terzo, portando la facciata sulla base seguente:

Colla base attuale riuscirà sempre meschina, non soltanto per la depressione, ma anche per mancanza di movimentazione. Se adotteremo questa nuova base, avremo una facciata grandiosa, elegante e ricca, nulla togliendo all'attuale bellezza. Di più, avremo un atrio, quasi indispensabile in un tempio situato su di una piazza rumorosa come questa.

Ciao, tuo

SEGANTINI »

Il problema della facciata del Duomo, non è ancora, dopo dieci anni, risoluto; ed anche quelli che sono, al pari di me, misoneisti, debbono riconoscere, in massima, la genialità di una concezione altrettanto nuova che ardita.

Ma era principalmente sulla musica, che Vittore richiamava l'attenzione dell'amico, sia perchè la musica, arte immateriale fra tutte, e pur soggetta a tanti coefficienti fisici e meccanici, gli poteva fare presenti le difficoltà di ogni applicazione artistica dell'idealità, e tener quindi in maggior conto quelle dell'ideografia; sia perchè, dovendo essere, specialmente in teatro, determinata in parti di misura, di tempo, di luogo, ben definite, poteva riuscire un utile esercizio disciplinare. [5] Lo invitava quindi a ideare ed a svolgere un soggetto per scene musicali, e Segantini così rispondeva all'invito:

« *Savognino, 2-1-91.*

Caro Vittore,

ATTO I

Giorni sono, trovandomi in viaggio, entrai in un albergo dell'Engadina, mi accorsi di un affaccendarsi insolito in questi paesi, e sopratutto di molte *kelnerine* con fiori freschi in petto e vestite in gala. Interrogai l'albergatore in romanico, domandandogli se si attendevano nozze. « No, mi rispose, sono i cantori di San Moritz, Samaden e Pontresina che fanno la slittata, riunendosi qui pel pranzo, e dànno un concerto per loro divertimento. Sentirà, le piaceranno, sono i migliori cantori del Cantone. »

Infatti, dopo non molto, si poteva scorgere dalla sommità del *tourniquet* della montagna, come una biscia nera, che rapidamente scendeva: erano le slitte che si seguivano a poca distanza l'una dall'altra. Il sole splendeva purissimo sulla neve bianca, lucente; il cielo azzurrissimo, si rifletteva nelle ombre. Poi, la biscia scomparve, le slitte si distinguevano benissimo: erano grandi slitte quadrate a due cavalli, scoperte, fabbricate appositamente per questo uso. Già si udivano i forti *slopz* delle fruste, frammisti alle sonagliere dei cavalli. Ad un tratto, s'intonò qualcosa come un inno sacro, a mezza voce; l'emozione s'impadronì di me; gli *slopz* delle fruste, le sonagliere dei cavalli e lo strisciare delle slitte facevano col canto una sola armonia, col sole, col cielo, colla terra.

Quando la prima slitta fu alla fine dell'ultimo *tourniquet*, il canto cessò in men che io non dica, le slitte si allinearono davanti all'albergo,

tutti scesero. La padrona dell'albergo si fece incontro ai cantori, dando loro il benvenuto; essi risposero a gruppi. Sulla porta, stavano schierate le *kelnerine*, ricevendo i cantori, con un mondo di complimenti e strette di mano. Essi si conoscono tutti, sono quasi sempre del paese, e spesso parenti. Tutti entrano poi nell'albergo.

Intanto si sentono arrivare da un'altra parta della scena, quelli dell'altra slittata, con lo stesso canto, le stesse sonagliere, gli stessi *slopz* [6]. I già arrivati li sentono, escono, quelli s'incontrano, e si salutano. Poi, i maestri distribuiscono le parti, e li, sulla piazza, al sole, tutti cantano, comprese le donne.

Finito il canto, tutti entrano nell'albergo, e cala il sipario.

Atto II

Scena I. Salone d'albergo svizzero, di sera, illuminato, dopo la cena. Affaccendarsi di *kelnerine.* Qualche ubbriaco canta per conto suo, lo si fa tacere. I cantori che sono ancora in sè, vogliono cantare ancora una volta, e intonano. A mezzo il canto, si sentono campane a martello, a diverse distanze. I cantori non se ne accorgono, e il canto si unisce al rintocco delle campane. Qualcuno esce correndo, e rientra gridando: il fuoco! e nominando un paese vicino. Tutti si spingono fuori vociando.

Scena II. La scena dell'albergo si alza, scoprendo le montagne bianche, rosseggianti pei riflessi dell' incendio; il cielo è cupamente burrascoso, pesante, plumbeo; il vento impetuoso fa scricchiolare gli abeti, fischiando sinistramente; le campane continuano da lungi il loro triste lamento; di là dove ferve l'incendio, giunge un mormorio lamentoso. Dalla parte opposta, la sonagliera di una pesante slitta si fa sentire prima molto lontano, poi vicino, poi più vicino ancora, poi rumorosamente la slitta attraversa la scena, scompare come un lampo; e mentre si allontana, le sonagliere, il corno affievoliscono. Ma già le risponde un altro suono lontano. Sono due slittoni, quindi più cornette, a diverse distanze, fra le sonagliere dei cavalli e gli *slopz* delle fruste. Passa una macchina con pompieri a cavallo; poi un'altra slitta, piena di pompieri con torcie e secchie, attraversa la scena, e via.

(*Nota-bene:* Tutti i paesi qui posseggono le pompe e tengono squadre di pompieri addestrati, e tutti sono obbligati a correre in soccorso del paese incendiato. Quest'anno assistetti a due incendii: il primo, quello di Conters, incominciò alle undici di notte, in pieno inverno; l'intiera vallata era illuminata e rosseggiante; i fienili incendiati mandavano colonne di fumo e di fiamme, che s' innalzavano al cielo gigantesche. Vi assistetti io personalmente sino al mattino, lavorando e facendo lavorare. Assistetti pure a quello di Castiel, ma soltanto come spettatore. Questo paese, non so se lo conosci, è capoluogo dell'Albula: in meno di due ore fu distrutto completamente, causa un fortissimo vento; la chiesa, che si trovava sopra un'altura, non fu risparmiata; il vento condusse la fiamma sin là sopra, e questa, bruciata la porta, bruciò l'organo, giunse persino a bruciare l'armatura delle campane, che, come sai, è sempre di legno, sicchè le campane, sciolte, caddero l'una dopo l'altra lungo i muri del campanile sino a terra, producendo suoni strani, che si diffusero e permasero per qualche istante, fondendosi coll'armonia strana dell'incendio.

In questo incendio assistetti ad episodii straziantissimi; ed eccotene uno. Torniamo sulla scena).

Una donna corre fuggendo dall'incendio, seminuda, coi capelli sparsi per le spalle; porta al collo due bambini, ma uno è tutto arso; la donna lo guarda, manda grida belvine; s' inginocchia ad una cappelletta che si trova sulla via, e là geme, prega, spingendo in alto verso l' imagine i suoi bambini; poi, affranta, li depone a terra. Il bambino bruciato era morto, essa lo guarda inebetita, comprende, getta due urli di dolore, si alza, col pugno stretto minacciando il cielo, poi cade all' indietro.

E cala la tela.

Come vedi, non volli cercare un soggetto, ma presentare una forma libera tutta musicale, sensibile nella sua manifestazione spontanea, inaspettata, senza le confidenze della ribalta cantate al pubblico; non intreccio, ma la scena libera, viva, indipendente.

Questa è l'unica scena campestre, anzi, alpestre, che ti posso offrire pel maestro Leoni. [7] Se egli la sente e gli piace, mi scriverai; ed io potrò dettagliarla, disegnare i costumi e le scene.

Se no, amen.

Il tuo G. SEGANTINI »

Era questo, certamente, uno scenario efficace per una pagina di musica descrittiva. Notevole, fisicamente, in tuttociò, la fusione del senso pittorico col senso musicale; e, spiritualmente, quella specie di gentile ed amorosa ossessione della maternità, che si rivela anche in quasi tutte le sue opere; ma tuttavia, non era teatrale, o almeno non era melodrammatico. Ed egli stesso lo riconosceva, così rispondendo agli appunti mossigli:

« *Caro Vittore,*

Duolmi di avere scritto per musica una cosa poco comprensibile. Il difetto stà un po' nel non aver saputo esprimermi chiaramente, un po' nel non averla fatta precedere da qualche mia idea sulla musica.

Per me, non vi ha cosa più incomprensibile del dramma musicato; esso è assurdo; la musica non ha bisogno di parole per esprimersi, essa le ha già nelle note; io non credo vi sia lingua più espressiva, più dolce, più penetrante della musica; per me, quando vado a teatro per sentire un'opera, mi guardo bene dal comperare il libretto; mi accocolo in fondo al palco, e chiudo gli occhi. La musica è arte che si deve udire, sentire, ma non vedere. È con tali idee che scrissi quella lettera, piena di suoni di campane, di sonagliere, di *slopz*, di fremiti di dolori lontani... Il formicolio e il crepitare dell' incendio, il vento fischiante, il rispondersi di campane e di cornette a diverse distanze, tutto questo scrissi, non perchè si eseguisse sulla scena, ma perchè fosse riprodotto musicalmente.

Ciao, tuo G. SEGANTINI »

In queste idee, è evidente l'influenza della vita solitaria ed alpina, nella quale la poesia dei suoni è così solenne e

commovente in forma illetterale, ed ogni suono ha per sè stesso un linguaggio ed un significato, in relazione diretta coll'ambiente naturale; ma si scorge pure in parte il contagio di certe teorie, da lui apprese nei libri, per le quali, in nome della verità assoluta, si dovrebbero bandire dall'arte le forme più volontarie, epperò anche più sublimi dell'arte, come quelle che depongono della forza creatrice di quest'Uomo, che è pure cosa creata. [8]

Il pregiudizio del convenzionalismo, per cui il melodramma dovrebbe essere condannato, è però un pregiudizio accomodante. E invero, se si dovesse prendere alla lettera, non s'avrebbe a considerare come convenzionalismo anche tutto il teatro, anche la stessa pittura?

In fondo, senza accorgersene, il Segantini si rendeva conto del valore di questa obbiezione; tanto che, è con altre ragioni ch'egli combatte il melodramma, in quest'altra lettera scenario, rispondendo a Vittore che gli chiedeva qualche argomento diverso:

« *Conters, 1-2-91.*

Caro Vittore,

Ci ho pensato, ed ho fatto scorrere con la mente la storia per compiacerti, ma, sia l'abborrimento che io provo per simili fatti, insignificanti per me, sia l'abborrimento pel dramma in genere e sopratutto quello musicato, anche per la sua lunghezza, sempre noiosa, il fatto è che non sono riuscito a mettere insieme un motivo seriamente umano e possibile; quindi, benchè dolente di non poter servire ad una idea musicale, vi rinuncio, non senza però affermare il mio atto di fede: che la musica rappresentativa, o meglio la rappresentazione musicale, come si vuole dare oggi, e come si è sempre data, deve irremissibilmente cadere.

Il dramma musicale riesce troppo lungo pel carattere nevrotico della moderna società; la nostra attività non ci permette più di applicarci per tre ore ad uno stesso soggetto, senza divagarci e distrarci. Un poeta, fosse pure Carducci, che ne scrivesse un poema, non troverebbe chi lo leggesse. Un quadro complicato di figura oggi, in una esposizione, fa sempre trista figura. Oggi, se si vuol fare qualche cosa che sia duraturo, bisogna concentrare le forze, eliminare tutto quanto non sia strettamente necessario alla espressione dell'insieme. Una rappresentazione musicale, o di qualsiasi altro genere, deve essere determinata in una data inquadratura, non può oltrepassare la misura, nè mancarla, senza danneggiare l'armonia dell'insieme. Una rappresentazione musicale dovrebbe essere in un sol pezzo, cioè di un solo atto. In questo modo si potrebbe dare in una sera musica di tre, quattro maestri, come si fa in

un concerto, interessando così tutti i gusti del pubblico. Il maestro avrebbe il vantaggio di concentrare il suo talento senza stancare, stancarsi, diluirsi in vane decorazioni. La musica, la poesia, la pittura, aiutate dalla plastica vivente, dalla drammatica — e anche dalla fisica si potrebbe aggiungere — riunite e bene armonizzate in tutto l'insieme e in ciascuna delle singole parti, potrebbero dare quella emozione profonda che chiameremo la *voluttà del sentimento.* Ma sopratutto, la musica, o meglio, la poesia, deve staccarsi nettamente dal dramma, sia storico, sia moderno, deve entrare nel regno dei sogni, con forma libera e concetto libero. Per spiegarmi meglio, ti voglio dare uno schizzo. Non so se vi riuscirò, ma in ogni modo comprenderai la mia idea. »

E qui, viene lo scenario, fantasia del regno delle fate, che riassumo:

« Un cavaliere che cerca l'amore — Una strega che gl'insegna la via ardua e buia, riuscendo a varcar la quale ei si troverà in un giardino incantevole. — Là è un roseto: rose bianche, rose porporine, che si fondono in un incarnato di labbra carnose, d'onde esala una freschezza profumata di gioventù, d'amore. — Fra tali rose è quella, che attende da molti anni il cavaliere. Sono rose dai petali grandi come un viso; i rami spinosi delle piante son grossi come braccia, le foglie come acanto.

Come fra tante rose troverà la sua il cavaliere? Essa ha una forza ipnotica che lo attrae a sè; quando le sarà vicino, l'udrà sospirare. — La spoglierà dei petali, ed essa gli si presenterà vivente.

Cangia la scena, ecco il giardino fatato, illuminato dalla luna. — Descrizione ottica e fonica. »

In mezzo alla quale, Segantini s' interrompe per scrivere:

« *Caro Vittore*, è troppo evidente che io non sono nato per scrivere queste storie; procederò tanto per finire, ma ti prego di bruciarla subito. »

E ripiglia:

« Il cavaliere trova la sua rosa, la sveste dei petali, e scopre una testa dai capelli d'oro, s'inginocchia e canta — Inno alla regina delle rose — Essa si alza, i capelli d'oro le giungono ai piedi — Scena — Viso bello, mesto, sorridente; veste a liste d' argento su fondo azzurro pallido — Duetto *(che io non scrivo*, dice, *per non far ridere i cigni della vasca).*

La rosa spezza un ramo del rosaio, lo scaglia al suolo, si rompe l'incanto, e s'erge un palazzo maestoso — Descrizione — Coro di fanciulli — I due battono alla porta, che s'apre — Scena — Paggi, schiave nere — Tutti i fiori del roseto si schiudono, ne escono fanciulle cantanti.

Uno stregone che maledice — La strega che riappare e fa sprofondare il palazzo — Un gemito corre la scena, e cala il sipario. »

Su che Segantini aggiunge:

« Ho tentato di dare quattro goccie di colore allo schizzo, ma mi accorgo di non essere riuscito: tutto ciò però ho ideato per dare alla

scena una vita in continuo movimento. E ciò, caro Vittore, te lo raccomando per le fiamme. Sento suonare le ore del mattino. »

Vi è in tuttociò del Wagner, dell'Ibsen, e del ballo grande; ma vi è anzi tutto la gentile ossessione spirituale che lo aveva già fatto tentare il *Fiore delle Alpi*, che gli farà trasformare questo quadro nell'*Angelo della vita*, e che lo condurrà di passo in passo alla *Fontana della giovinezza.*

Quanto alle sue idee critiche, che rispondono innegabilmente, almeno in parte, all'attuale stato psicologico della nostra società, e che dai nostri giovani maestri sono state praticamente condivise con le opere brevi, o spezzate, Segantini comprendeva bene che non potevano essere prese per dogmi, tanto che così ne scriveva:

« *Conters, 12-2-91.*

Le mie idee sulla musica le puoi pubblicare; però, pensa bene se ne vale la pena, e se sono giuste, e non dimenticare che scrissi perchè richiesto. Mi pare che tu abbia fatto leggere a Leoni la mia *sbrodolata* della Regina delle Rose. Se così è, vuol dire che non l'hai letta tutta, perchè mi pare d'averti fatto la raccomandazione di darla al fuoco.

Ciao, caro, il tuo

G. SEGANTINI. »

Molto più determinate erano le sue idee sull'arte decorativa, quindi sulla necessaria riforma del disegno ornamentale, della quale si occupava, non soltanto in teoria, bensì, praticamente, per dimostrare come si doveva e come si potrebbe ricondurre quel disegno allo studio ed alla riproduzione del vero:

« *Savognino, 2-4-91.*

Caro Vittore, ti ho spedito qualche esemplare di ornato *vero:* te ne avrei mandato di più, ma non avendo comodità per impastarli, si sono rotti. È mia ferma convinzione che una vera riforma del disegno non sia attuabile, e non possa essere d'alcun profitto, se non sorga nettamente dalle fonti sane e sempre fresche, zampillanti della Natura, eternamente variate, eternamente vergini, le fonti sane a cui tutti i sistemi esauriti dovranno abbeverarsi e nutrirsi, per rigenerarsi fecondati, e prolificare. Ti ho accluso anche i disegni fatti nella prima settimana di studio dai miei piccoli, quando volli vedere che cosa sarebbe uscito dal lasciarli liberi di fare quel che maggiormente li avrebbe impressionati: vedrai quale ne fu il risultato. S'intende che ti ho mandato soltanto i migliori; ma questo sistema non approda a nulla. Oggi, ho tentato un metodo, che credo il più naturale, quello di far proiettare sul muro l'ombra per mezzo di una lampada: l'ombra determinando i contorni di esemplari

naturali come quelli che mandai a te, in pochi minuti si trovano lì un disegno che li fa saltare dal piacere.[9] Finisco perchè non ho più spazio.
Ciao, tuo

G. SEGANTINI »

Idee conformi, su questo, come altri importanti temi, egli andava svolgendo, sempre per la trafila — è veramente il caso di dirlo in doppio senso — di Vittore, nella *Cronaca d'arte*, ove non venivano sempre accolte senza contraddizione, talvolta anche vivace; tanto che egli scriveva da

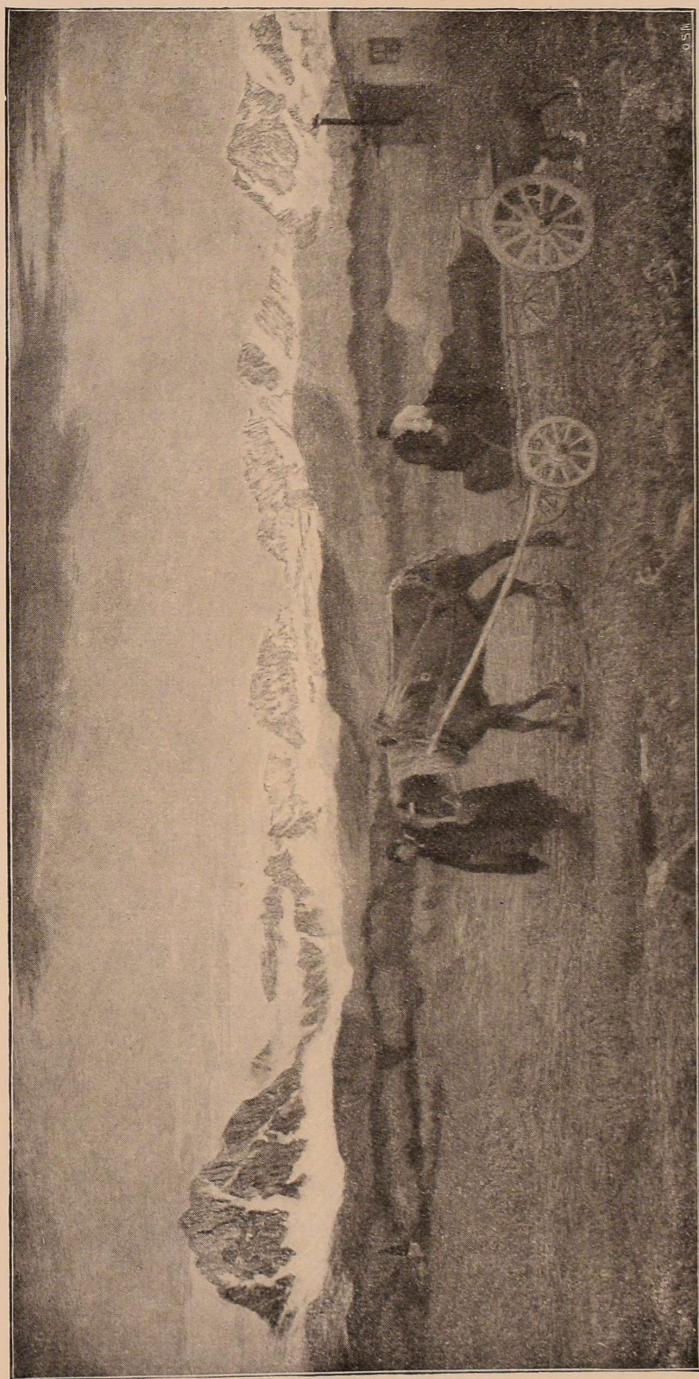
« *Savognino, 12-5-91.*

Ti ringrazio moltissimo della tua cartolina; senza quella, avrei ricevuto i morsi idrofobi della *Cronaca d'arte*, senza sapere che qualcuno non è del suo parere, giacchè non ebbi altre notizie all'infuori della tua. »

Nè l'ospitalità gli era sempre accordata, a ragione o a torto, in tutto o in parte. Quattro giorni dopo, ad esempio, si lagnava che di un suo scritto si fosse omessa la parte più interessante. Il suo spirito lavorava così febbrilmente, ch'egli non aveva posa, non solo nel dipingere, ma nello scrivere; e non soltanto per impulso spontaneo, ma per la relazione intellettuale in cui, pure nella solitudine, egli rimaneva col movimento d'insoddisfazione, di ricerca d'indirizzo, coi tentativi, che andavano stancando, e fecondando insieme, alcuni giovani, non tutti nè sempre riusciti ad esprimere intieramente sè stessi, ma le cui figure rimarranno indubbiamente fra le più interessanti di quel momento, e che, in ogni modo, ottenevano di smuovere l'arte, se non pure di farla in tutto progredire. Era il momento della *Maternità* di Previati, che suscitava una mezza rivoluzione; e Segantini scriveva, ritornando su quel *Nirvana*, che, da lui non esattamente compreso nel suo significato, era stato, anche per ciò, oltre che per l'imperfetto simbolismo, la ragione della grave disputa:

« *Savognino, 2-5-91.*

Caro Vittore, ricevo oggi la *Riforma* e la *Cronaca d'arte*. Ti faccio i miei complimenti pei due brillantissimi articoli. Riguardo all'idea di Previati, avrei quasi la tentazione di scrivere io una lettera, ma non voglio toglierti la mano, poi non ho tempo. Nei miei scritti già pubblicati, troverai, se vuoi avere la pazienza di leggerli, tutto uno studio per portare l'arte nettamente sulla nuova via, dopo però essere passati da serii e ben nutriti studii della Natura libera nella sua luce, nella sua

Il castigo delle cattive madri.

Ritorno al paese natio.

forma viva e sensibile, sino a che nell'opera d'arte non si manifesti o il sentimento personale di chi la creò, o il senso vivo della Natura. Solo dopo la conquista di questi mezzi, l'artista può tentare.

Quando per inesperienza nei miei primi studii tentai col *Prode*, caddi; ma non come corpo morto, perchè quando si hanno vent'anni e si fa il primo passo, il cadere è un giuoco per mettersi in mostra. Il secondo tentativo di questo genere lo feci dopo dieci anni col mio *Fiore delle Alpi*, opera timidetta, che mi fece sentire la mia impotenza. Finalmente, quest'anno tentai più coraggiosamente, e mandai a Berlino il quadro delle *Lussuriose*, che io castigo al Nirvana di nevi e ghiacci; figure lanciate nel vuoto, senz'ali, dolorosamente rassegnate, innalzantisi verso il sole che tramonta. [10] Questo, pel senso della forma; il colore è una sinfonia di bianchi e azzurri, argento ed oro. In lavorazione tengo anch'io una maternità, che intitolerò: *Dea Madre*; ricorda il *Fiore*, ma vi è una danza di puttini. [11]

Ciao tuo

G. SEGANTINI »

Gli studi tecnici si alternavano con le speculazioni intellettuali. Era pur quello, infatti, il momento di altre ricerche materiali sul modo di essere dei colori, sulla loro composizione chimica, sul loro uso. Molti dei nostri iniziavano allora quella crociata contro i colori ad olio, nella quale alcuni fra essi si lasciarono poi trascinare al punto che, dipingendo, senza sufficiente preparazione scientifica, all' olio e a tempera e a pastello insieme, riescono spesso oggi a far quadri che non hanno neppure la durata di un'esposizione. La fissazione del pastello era divenuta poi un problema, a cui tutti si applicavano; i trovati si andavano moltiplicando, ma, dopo i primi entusiasmi, ne risultavano palesi inconvenienti che non tardavano a farli abbandonare. Persino qualche veramente grande artista nostro, credette allora d'avere scoperto la nuova pietra filosofale, che altri metteva poi in commercio con qualche variante, ma senza riuscire a convincere tutti e a farla da tutti adottare.

Segantini, il quale, come *pittore*, era di una saldezza di criterio rara, tentava, ma non si lasciava illudere, e scriveva:

« *Savognino, 21-6-91.*

Caro Vittore, Ti mando un disegno fatto col pastello fisso. E una prova. La cosa potrebbe essere conveniente sotto molti rapporti, ma presenta pure un inconveniente: quello di non poter cancellare, perciò va usato alla prima, e non si può lavorarlo molto, perchè si *stoppa*. Dimmene qualche cosa. Ciao, tuo

G. SEGANTINI »

Insieme a ciò, ancora polemiche:

« *Savognino, 12-7-91.*

Caro, Ho letto. Io non so se il rosso sia più bianco del nero, ma è certo che l'arte della pittura è e sarà sempre lo spirito della materia, e non mai la materia dello spirito. Del resto, non tutti i bipedi hanno le ali. La relatività, ecco tutto. Ciao, tuo

G. SEGANTINI »

Intanto, egli a Berlino non veniva compreso; il che era pure scusabile, dato il nuovo Segantini che vi appariva, espresso in una tendenza che non tutti potevano condividere. Ma il modo in cui si esprimeva quella incertezza — nuovissima, all'estero, per lui — non era certo opportuno, ed egli era più che giustificato offendendosene; sicchè scriveva all'amico:

« *Savognino, 5-8-91.*

Caro Vittore, Ho ricevuto la tua cartolina, e ti ringrazio. Io non ho atteso un solo istante a rifiutare la Menzione; nel momento stesso in cui ricevetti la notizia, cioè il 29, spedii subito a Berlino questo telegramma:

« *Berlino — Presidenza Giuria Internazionale Esposizione Artistica.*
« In nessuna Esposizione mondiale, dal primo giorno che esposi sino ad
« oggi, non vi fu mai nessuna Commissione, che si sia creduta in dovere
« di offendermi, all'infuori di questa di Berlino. Vi chieggo un solo fa-
« vore: di cancellarmi publicamente dalla lista dei vostri premiati.

GIOVANNI SEGANTINI »

« Nota bene che ho messo risposta pagata, e quei ma .... non si sono nemmeno degnati di rispondermi: crepa. Ciao, tuo

G. SEGANTINI »

Altro incidente men grave, in cui pure il torto non era suo, e che dovrebbe far riflettere molti critici, anche se tecnici, circa alla facilità di cadere in errore sulle intenzioni dell'artista, quando quelle intenzioni non sieno documentate, si produceva in quel punto.

Di Segantini si esponeva alla prima Triennale milanese *Le due madri*, opera antecedente, della quarta sua fase [12]; ed un artista non certo privo di valore, membro inoltre della Giunta superiore delle Belle Arti, la fraintendeva, scrivendone, intieramente, partendo da una osservazione erronea, per farne una critica assolutamente infondata. Vittore la confutava, con prove, nel suo studio illustrato su quella Mostra,

studio in cui metteva in rilievo la tendenza evolutiva che vi si manifestava, oltre che col Segantini, con Previati, Mentessi, Conconi, Morbelli, pittori, con gli scultori Quadrelli, Pellini, Troubetzkoy; e Segantini gli scriveva:

« *Savognino, 14-8-91.*

Caro, ricevo e leggo in questo momento la curiosa critica di M. C. nella *G. L.* La sua critica a mio riguardo mi ha fatto ridere. È una cosa veramente amena. Ma dove diavolo ha visto la fonte luminosa unica nel mio quadro, che, secondo lui, dovrebbe essere la fiamma viva della lanterna? Io non so neppur concepire che vi sia artista sì ingenuo da commettere il grossolano errore di voler dipingere una fiamma viva. In questo dipinto non cercai altro che l'armoniosità della luce, e questa c'è; e c'è, appunto perchè la sorgente unica della luce è coperta da una carta, e la fiamma la si vede nello specchio del vetro di faccia. Risponderò direttamente alla *G.*

Ciao. »

Era quello il momento in cui, in tutta Italia, ma specialmente in Milano, si affermava una tendenza intellettuale e sociale intesa a trasformare i rapporti degli individui fra loro e con la società appunto; in cui il concetto di fratellanza umana e di pace universale, che pur d'allora fece passi così significanti, anche ufficiali, prevaleva, in illusioni onorevoli anche se erronee, sul concetto della nazionalità e della patria. Molti artisti si associavano spiritualmente alla nuova tendenza, a cui alcuni fra essi informavano poi parte della loro produzione. Giuseppe Mentessi, Luigi Conconi, Gerolamo Cairati, vi si appassionavano, attribuendo nuove forme e nuove idee a quelle aspirazioni, a cui avevano dato espressione artistica Patini coll'*Erede,* D'Orsi col *Proximus tuus*. Vittore vi si interessava e ne scriveva.

Quel momento coglieva Segantini nella piena affermazione della sua personalità fisica, morale, intellettuale. La fotografia sua di quel tempo, posta a confronto di quella del 1880, basta a chiarire la distanza complessa che separava il Segantini giovane e ancora quasi in germe, dal Segantini uomo e completamente sviluppato. Egli doveva poi valersi di questa fotografia del 1891 per quell'autoritratto del 1895, che è conosciutissimo, e per quest'ultimo, in cui sembrò quasi voler suggellare coll'impronta dell'arte lo stato d'animo in cui preferiva

passare alla posterità, e in cui il carattere di antico re orientale si trasformava in una dolorosa incarnazione cristiana.

Ultimo autoritratto.

E intanto scriveva da

« *Savognino, il 19-12-91.*

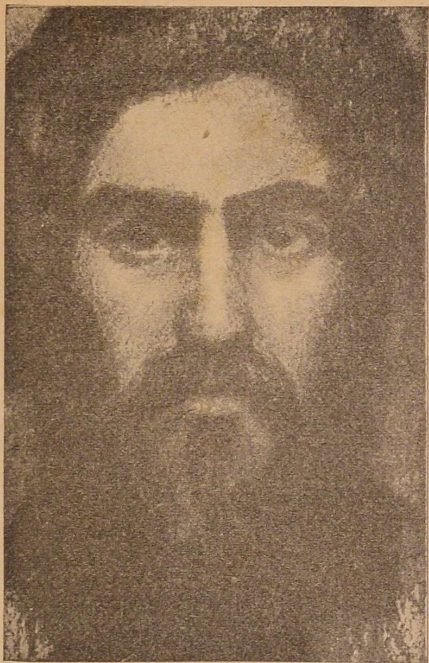
Caro Vittore,

Hai fatto bene a segnalarmi con una cartolina l'articolo *Umanesimo*; se no, sarei stato privato di una lettura che m'interessa moltissimo. Tu hai fatto un articolo bello e molto chiaro; le idee di *Umano* sono veramente umane, ma non le ammetto possibili, o almeno attuabili. Ed ecco il perchè, secondo le mie viste:

Io non credo si possa ottenere la pace, l'abolizione della guerra, sino a che esiste un Parlamento Nazionale. Parlamento nazionale significa patria, patria significa bandiera da far rispettare, quindi da difendere: e sino a che sventolerà un brandello di qualsiasi colore, di questo avanzo di barbarie, simbolo di prepotenza brutale e di conquista, noi non potremo con la ragione trattenere nè noi, nè i nostri fratelli dal correre a distruggerci barbaramente, bestialmente. Gli uomini sono così, e bisogna prenderli quali sono, e non per quel che si vorrebbe che fossero. Quindi, al rogo le bandiere, distruzione di ogni partito nazionale.

Inoltre, io credo che, per ottenere la pace, occorra la libertà di tutti i partiti; autonomia dei comuni e delle provincie, acciò che possano vivere con leggi proprie adatte alle esigenze economiche ed all'indole degli abitanti. Padroni di essere (mediante il suffragio popolare) monarchici, repubblicani, socialisti, anarchici, o anche papisti; libertà e posto per tutti i gusti e partiti. Confederazione internazionale di ogni singolo partito, con un parlamento unico per ciascun partito. Confederazione internazionale di tutti i comuni e le provincie d'ogni partito, con un Parlamento unico, ove ogni comune possa mandare uno o più membri, a seconda della popolazione.

Questo sarebbe come il Parlamento della Ragione, arbitro, per la pace e per la giustizia, delle questioni che potrebbero sorgere fra un comune e l'altro, o anche pei disordini interni, e avrebbe al bisogno un piccolo esercito per la sicurezza della pace.

Ciao, caro Vittore, vado a letto, ché è tardi. »

S'era corso, come si vede, dal Segantini del 1889, il quale si preoccupava, nel modo che abbiamo constatato, della questione operaia, a proposito dell'esodo dei nostri lavoratori dalla Francia; e possono sembrar dure alla nostra mente queste nuove idee, le quali hanno, del resto, la loro preventiva confutazione pratica, nella ultima frase del Segantini stesso: poichè basterebbe quel piccolo esercito per la pace a rendere sempre possibile e facile la guerra. Ma chi fra noi, patrioti più convinti e più caldi, vorrebbe garantire che in una misurata applicazione di quelle idee non sia la parola del lontano avvenire?

Il nostro artista vedeva, del resto, egli pel primo, le difficoltà della loro attuazione; ed è volgendosi a più pratici argomenti che, occupandosi di una pregevolissima opera dell'amico, gli scriveva da

« *Savognino, 23-2-92.*

Caro Vittore, ti ringrazio del tuo dottissimo opuscolo *L'Arte e lo Stato,* [13] veramente prezioso per la sua chiarezza, per la visione esatta dei bisogni, della utilità dell'arte per sè stessa, e dell'utilità che può riflettersene sulle industrie, e sulla volgarizzazione del gusto verso il bello in generale.

Auguro, anche pel bene economico del Paese, che questo opuscolo venga letto e con amore studiato da chi può e voglia fare del bene. Può darsi che questa estate io incominci a riordinare i miei studii, raccolti pazientemente da qualche anno, per la formazione di uno stile nuovo di decorazione, e a suo tempo te ne manderò qualche saggio.

Tuo G. SEGANTINI »

Di questo, nulla è poi apparso publicamente; e chi ha la responsabilità e l'onore di una tale eredità, dovrebbe pensare ad arricchirne per tutti l'arte e la memoria gloriosa.

Non v'era intanto argomento artistico che non si sfiorasse tra i due; e, a proposito dei molti, troppi concorsi per publici monumenti, Segantini scriveva:

« *Savognino, 29-2-92.*

Caro Vittore, cercare quello che è arte in questi concorsi! Ma è impossibile! I programmi stessi lo vietano. Forse, vi sarà qualche cavallo che potrà stare in arte, ma il resto è una compassione. Il monumento dovrebbe eternare nella forma dell'arte la memoria di chi è degno di tanto onore; ma nel pretendere di eternare una siloetta di braghe e di soprabiti, o magari di uniforme di soldatino, non c' è senso, non dico estetico, ma neanche comune. Il giorno in cui il senso comune sarà senso d'arte, queste *bambanate* saranno condannate per lesa estetica a

venire rinchiuse in prigioni ermeticamente chiuse. Un programma di concorso per monumento, volendo che abbia un vero scopo, dovrebbe essere concepito così:

« Si dispone della somma di . . . . per un'opera d'arte scultoria « da dedicarsi alla memoria di . . . . Il basamento dovrà contenere « in un medaglione l'effigie in bassorilievo e la dedica. »

Solo in questo senso si potrà giudicare chi è nell'arte e chi è fuori dell'arte.

Ciao, tuo G. SEGANTINI »

Il grande verista, ancora nemico del realismo, è in queste idee; ma la loro espressione non aveva maggiore interezza del suo simbolismo: poichè, non era già il medaglione una concessione a quel realismo? ed una concessione tale che molto probabilmente avrebbe stonato coll' insieme allegorico, simbolico del monumento, come già s'è potuto constatare in troppe altre opere congeneri?

Le battaglie artistiche continuavano intanto a Milano; non bastando la parola dipinta e la scritta, si ricorreva alla parola parlata. Ed è con un compiacimento velato di mestizia che Segantini scriveva:

« *Savognino, 30-3-92.*

Caro Vittore, leggo nei giornali del tuo brillante debutto come conferenziere, e me ne felicito vivamente. Un po' conferenziere lo sei sempre stato; il cambiamento sta tutto nell'uditorio: invece di parlare ad uno, parli a cento. »

Non si sarebbe potuto meglio sintetizzare la parte che l'amico aveva rappresentato nella sua esistenza, e lasciare intendere insieme come egli comprendesse il bisogno in cui quegli si trovava ormai di avere altri ascoltatori. Si deve risalire ai rapporti intellettuali che erano già corsi fra Bernardo e Luigi Celentano, per trovare — e in molto minor suono — l'esempio di una simile corrispondenza. La quale, la distanza, il tempo, le parziali divergenze, erano sì lungi dal menomare, che più tardi abbiamo dell'uno all'altro:

« *Savognino, 9-4-93.*

Caro Vittore,

Vorresti sapere che cosa faccio? Non lo saprei dire. Per ora attendo impaziente il solito, che non arriva. Intanto, penso di stringere la natura in un pugno, e farne un poema; il sogno è bello, ma la materia uccide.

Abbiti una stretta di mano dal tuo

G. SEGANTINI »

Nessuna critica a certi atteggiamenti dell'artista più efficace, sia di queste parole, sia dello stato d'animo che le ispirava; stato che, prolungandosi, provocava dall'amico incoraggiamenti e carezze, a cui Segantini rispondeva:

« *Savognino, 21-12-93.*

Caro Vittore, la tua bellissima e per me anche troppo lusinghiera lettera, mi fece piacere.

La mia, che tu chiami malinconia, mi fu dettata da uno di quei momenti morali che corrispondono alla battuta di uno stinco contro un solido spigolo, che ti fa gridare *ahi!*; ed essendo mio costume di non scrivere che quello che sento, scrissi *ahi!*

La mia posizione non cessa però di essere delle più imbarazzanti, sopra tutto in questi momenti in cui sto per terminare l'opera che dovrebbe comprendere la somma totale di tutti gli studii di questi ultimi sette anni, e accennare decisamente il mio nuovo indirizzo ideale nell'arte. [14]

Io ho ancora tutta la mia fede in quell'anima che mi guida e m'illumina; essa agisce su di un corpo sano e che mai non si ribella, perchè in essa trova perenne l'amore che non è possibile altrove. Sì, la sola vera vita è tutta nel sogno! sognare un ideale da raggiungere a lenti gradi, lontano il più possibile, ma alto, alto sino alla estinzione della materia. Ecco l'estremo massimo che può produrre la gioia di sentirsi vivere.

Ciao, tuo G. SEGANTINI. »

L'anima sua si libra dunque tra la fiducia e l'incertezza. Ai primi dell'anno seguente egli ritorna intieramente sereno, e scrive, sempre da

« *Savognino, 25-3-94.*

Caro Vittore, Mi chiedi se sono contento del mio lavoro. Credo di aver fatto un altro passo; come sempre, ci spesi tutto quello che avevo nella mente e nel cuore, deliziando l'anima mia superiore, ed oggi sento che essi si sono arricchiti di nuovi tesori, e l'anima mia, avida come una vecchia avara, arde palpitando coll'occhio fisso, le ali pronte a spiccare il volo verso l'orizzonte della mente, ove spuntano i lavori futuri. »

Il *Ritorno al paese natìo*, intenso, squisito poema di dolore, sentito e reso interamente nel vero fisico, spirituale e sentimentale, usciva da questo momento. Ma alle aspirazioni più vaste, più indeterminate, meno tangibili, rispondeva, coll'*Angelo della vita,* il suo elevarsi sino al Maloja; d'onde una maggiore affermazione grafica e spirituale della tendenza simbolista. Contro la quale seguitando Vittore a metterlo in guardia,

come quella che sarebbe derivata più da un calcolo intellettuale e da quel tale senso di combattività, cui ho accennato, Segantini se ne difendeva così scrivendogli:

« *Maloja*, 28-2-95.

Caro Vittore, ho ricevuto e letto le sincere espressioni che mi dicono ciò che, secondo il tuo pensiero, mi guiderebbe nell'opera mia. Ma sono

L'Angelo della vita.

costretto a doverti dire che non è così. Ciò che mi trascina e che affascina il mio pensiero, è l'immenso amore che io nutro per la Natura. Io non penso mai a superare gli altri, ma a superare me stesso. Tu vedi che la espressione della mia arte esce dal cuore, non dalla mente; io

La fontana della giovinezza.

provo lo stesso entusiasmo riproducendo il filo d'erba o il cielo. Quando le circostanze mi costringono ad abbandonare la natura, e a cercarla in me stesso, come nell'*Angelo della vita*, e in questo quadro che sto facendo, sono tormentato da un rimorso di scrupolo continuo, incessante, che mi rode come una cattiva azione, anche sapendo che ciò che faccio è giusto.
Ciao, stà bene. »

La goccia scavava dunque la pietra; efficace era l'azione permanente di quella critica, altrettanto amorosa che razionale; e dobbiamo ad essa probabilmente, e quel rimorso, e l'espressione di quel rimorso. Mentre infatti *La fontana della giovinezza* risponde ancora alla stessa inspirazione del *Nirvana* — a cui può contrapporsi come un inno alla vita, all'amore — noi vediamo nel *Dolore confortato dalla fede* lo scrupolo di dividere il quadro in due parti, la reale e l'irreale, come ei divideva poi in un trittico l'*Allegoria musicale*. Che se ancora divagherà alquanto nella *Vanità*, *fonte del male*, la *Raffigurazione della primavera*, penultima opera sua, ci dà di nuovo il grande solenne inno panteista, appena appena turbato dal significato simbolico delle nubi stilizzate e di qualche particolare. — E che altro sarebbe riuscito, ad onta delle lunette simboliche, il grande trittico a cui stava lavorando, quando morte improvvisa lo colse? Là veramente ei sembrava dovere riuscire a stringere, come voleva, la Natura nel pugno. E forse era troppo assunto per un semplice mortale, elevatosi così dalla tecnica dell' arte, alla grande concezione universale; e perciò egli ne è morto.

Nè è certo senza commozione profonda che si può da alcuno soffermarsi coll'anima a questa lettera, quasi inconsciamente presaga, che è insieme una sintesi, un testamento, una illustrazione:

Maloja 17 IV 98

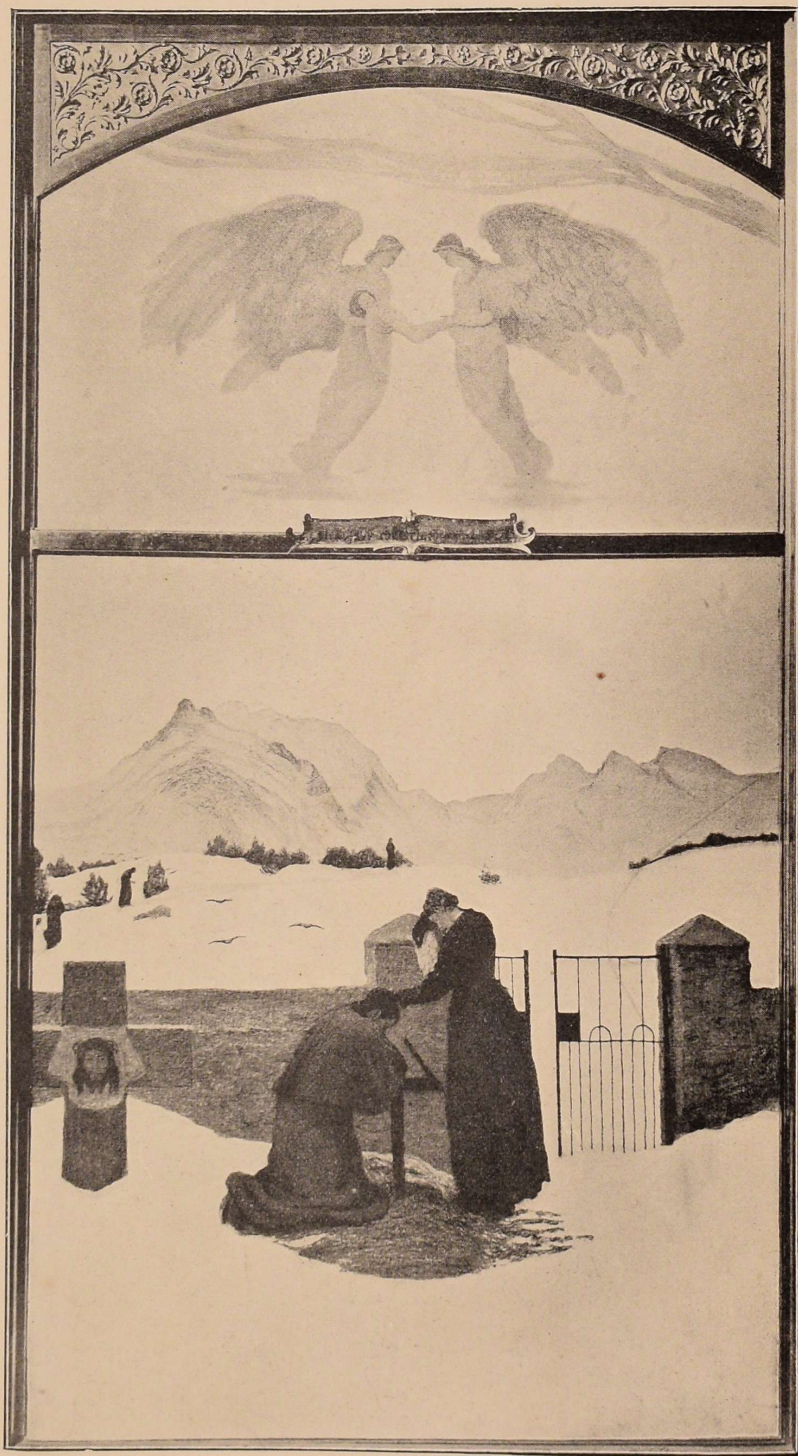
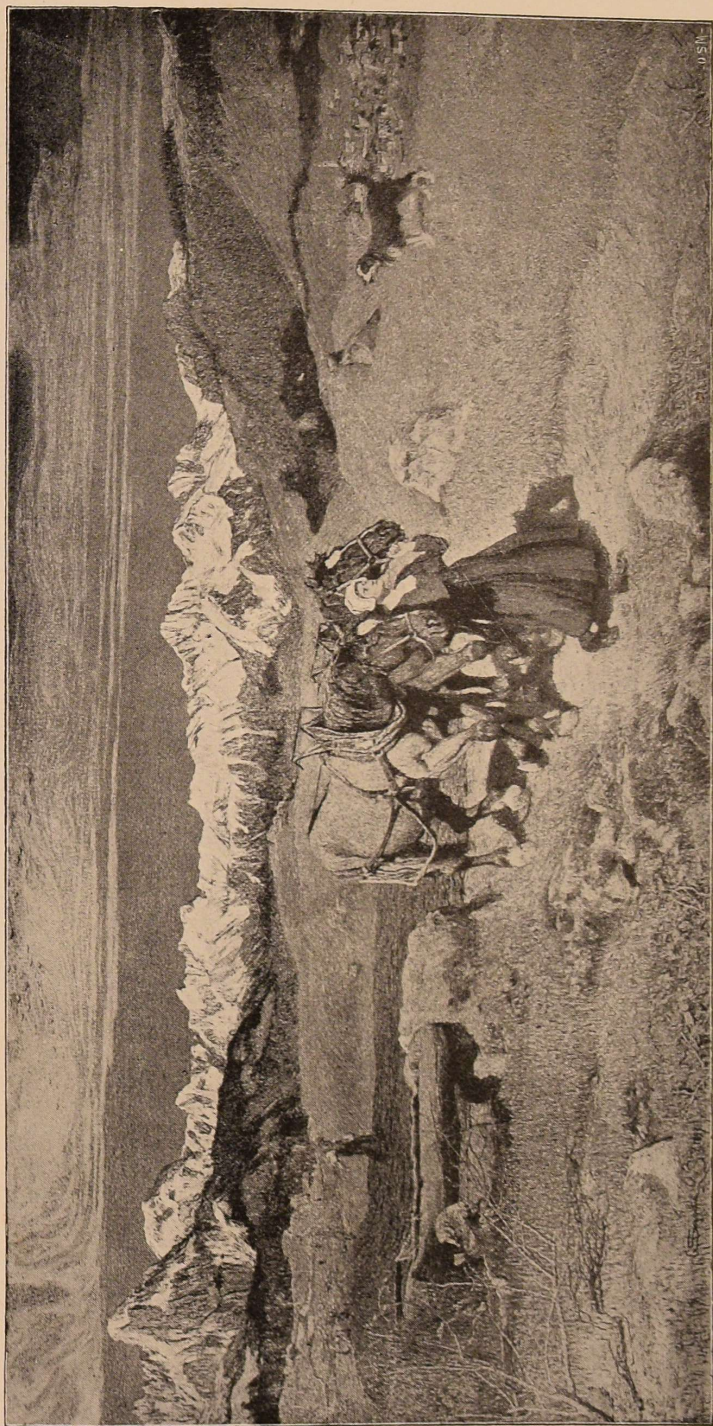
Caro Vittore

Ho ricevuto la tua cartolina, come pure ricevo e leggo con piacere di tanto in tanto qualche tuo articolo. Sono contento ~~[illegible]~~ di sentire che tu lavori sempre, e spero, alla tua opera delle dodici tavole, rappresentanti gli atteggiamenti e sentimenti delle ore del giorno

e delle stagioni, nelle
sue armonie sensorie.
Io sono qui sepolto sotto
la neve. è quasi un
mese che nevica. e ancora
nevica. Lavoro a dei disegni
per „La Bella Illustre,, e
compongo delle armonie
per nuove opere. In
questo tempo mi sento
enormemente gagliardo.
Ho quarantanni e sarebbe
giunto „ secondo i miei
vecchi calcoli, tene ricordi,,

alla fine del mio principio
e al principio della
mia fine: io credo
oramai d'aver studiato
tutte le cose della terra
e di averne compreso il
suo valore estetico spirituale.
ultimamente studiai l'umane
forme più precisamente
nella loro bellezza ~~delle forme~~
come feci colle pecore, i
cavalli, le vacche, e tutti
gli altri animali; così
passai dalla pianura ai colli

Da questi ai monti sino
alle cime. senza altra
preoccupazione che di rendere
nelle cose quella passione
affascinante che mi determinò
a concederle ~~tutto~~ il mio
amore. così d'amore, in amore,
passai dall'espressione delle belle
forme per le forme, alla
bella colorazione in sè,
e per la conoscenza della
luce, e per la conoscenza
del colore nella sua bellezza
armoniosa. e per la conoscenza
delle belle forme e delle
belle linee e per quella dei
bei sentimenti. e per la conoscenza

Di tutte queste bellezze insieme, credo di poter comporre il mio
pensiero verso la bellezza suprema. creando liberamente quello che
lo spirito mi detta. Ciao sta bene ~~tuo~~ tuo G. Segantini saluti da parte di ma[illegible] tutti

Il dolore confortato dalla fede

Raffigurazione della primavera.

Poco ancora, e dopo queste parole egli scompariva, si fondeva in quella terra, di cui aveva sentito e reso il fremito vitale, in quell'aere, in cui era alfine sì bene penetrato, ed in cui sentiva come agitarsi il soffio di misteri spirituali, non ancora accessibili a noi. [15]

E, dinnanzi a queste parole, altre non ne potrei aggiungere di mie, senza peccare d'irriverenza. Ma mi corre l'obligo di giustificare interamente quanto ho asserito, incominciando, qui e altrove, benchè i documenti da me riprodotti già dicano assai. E lo farò con parole di Vittore stesso, il quale, anatomizzandomi la divergenza prodottasi tra lui e Segantini, mi scriveva che, senza ciò, egli si sarebbe appagato completamente dell'arte dell'amico « vivendo in essa e di essa, e non si sarebbe sognato d'imporsi lo sforzo, immane alla sua età, [16] che gli era indispensabile per portare i suoi mezzi di espressione pittorica, dalla sfera del dilettante che comprende tutto, a quella dell'artista che sa esprimere quanto vuole con linguaggio proprio, rispondente adeguatamente alle idealità nuove ed elevate che gl'investono l'animo. »

Questo studio sull'artista divino perchè creatore, sul primo pittore d'Italia essenzialmente e tecnicamente *nuovo* dopo il Rinascimento, sul pittore che primo aveva universalizzato la moderna arte italiana, nella inspirazione e nella fama; questo studio, era Vittore stesso che, meglio d'ogni altro, avrebbe, secondo me, potuto farlo. Ma egli non volle, dicendomi: [17]

« Io mi trovo come ossessionato dalla pittura mia sino allo scrupolo di perdere una giornata, un'ora di tempo. La fulminea scomparsa di Segantini non ha fatto poi che rendere ancora più intensa questa ossessione. Mi pare che qualunque frazione di tempo e d'energia dispersa altrove, possa contribuire ad amareggiarmi il momento supremo della partenza pel nulla, senza essere ancora riuscito ad esplicare ed affermare la mia personalità. Quando penso che, se avvenisse a me domani quello che è successo a Segantini, *nulla* resterebbe, tutto cadrebbe, e il piccolo contributo che avrei potuto e dovuto portare al gran formicaio umano andrebbe disperso miserabilmente, mentre appunto ho acquistato la coscienza che esso può avere un valore, non solo artistico, ma sociale, o meglio umano!.... »

Qui, Vittore passava a dimostrarmi le ragioni d'ordine materiale per cui non avrebbe potuto dirsi esattamente che l'arte

sua era l'analisi, da cui fosse uscita la grande sintesi segantiniana, e aggiungeva:

« Per me, ogni artista degno di tal nome deve possedere la sua *analisi* e la sua *sintesi;* quella è la nave, questo è il timone, e, se guardo a me, debbo pur troppo riconoscere che ho più solidamente imperniato il timone, che non costrutta la nave. »

E successivamente:

« Non sono io che posso, nè debbo decidere se ho torto o ragione. So che le mie aspirazioni non trovavano più in quelle opere la loro incarnazione; ed allora, guardando bene in faccia alla lunga strada che mi restava da percorrere, per impossessarmi dei mezzi occorrenti a poter portare io stesso alle turbe la buona novella che mi ossessionava l'anima (e che avevo sperato di veder diffusa da Segantini, accontentandomi di far io da chierico a lui Pontefice officiante), mi sono dato alla solitudine della montagna, al raccoglimento ed allo studio indefesso. L'anno scorso ho compiuto il mio tirocinio di preparazione; ora comincerò a parlare. Se avrò la grazia di vivere sano qualche altro anno, vedremo se riuscirò a dire ed a far comprendere quanto mi pare d'aver da dire. »

Ed è ciò che io ti auguro, nobilissimo spirito.

Dicembre, 1899.

NOTE AL TESTO DELLA PRIMA PARTE

[1] Molte delle opere di Segantini sono proprietà del signor Alberto Grubicy, della cui cortese autorizzazione ci siamo valsi e ci varremo nel riprodurle.

[2] « Mi rammento d'esser passato sotto un ponte di pietra; l'acqua correva con violenza; dopo il ponte, delle lavandaie stavano lungo la riva, e le vedo ancora colle braccia levate in alto, coi visi sconvolti, gridare smaniando. La mia berretta, una berretta rossa di lana fatta dalla mamma, la vedevo sempre ogni qualvolta i miei occhi aperti emergevano dall'acqua. E per ultimo scorsi la gran ruota a ingranaggio del mulino. Quando riapersi gli occhi mi colpì una gran luce bianca; era il sole che batteva sul gran muro di cinta del mio giardino. Nel cielo azzurro cantavano le allodole: anche questo ricordavo bene, come ricordo che un uomo dalle gambe molto lunghe mi portava adagiato sulle sue spalle, camminando verso casa mia. »

Era un cacciatore, chiamato Domenico Marghen, e che ebbe in premio dal Governo, per l'atto coraggioso, 26 fiorini. Per la nascita, vedi più oltre la nota n. 4 della seconda parte.

[3] La teoria dei *sospetti* veniva anche allora applicata dalle guardie di questura, le quali vedevano chissà che occhiacci nei suoi occhioni, e chissà quali diavolerie nel suo tipo caratteristico, in cui s'imbattevano spesso durante i suoi notturni vagabondaggi. Ed esse pensarono bene di metterlo e di mettersi al sicuro.

[4] È stato negli scorsi giorni publicato che i registri del Patronato recano:

« Giovanni Segantini, nativo di Trento (15 gennaio 1858) — ricoverato il 9 dicembre 1870 — evaso il 16 agosto, riconsegnato il 1° settembre 1871 — uscito nel 1873 — applicato alla sezione ciabattini »;

che nei locali dell'Istituto si conservano ancora alcuni lavori infantili di Segantini, fra cui un ritratto dell'allora principe Umberto;

e che l'Istituto possiede ancora le sue tre medaglie di Brera, date in pegno, come risulta da questa nota:

« Il 4 settembre '78 consegnate a Segantini Giovanni in argento lire it. 20 (venti) e ritirate le presenti 3 medaglie di premio, n. 1 d'argento, n. 2 di bronzo.

(Firmato) Queiroli

» Segantini Giovanni. »

[5] Questa fantasia macabra, raffigurante il *Prode*, steso nudo sul cataletto, e così in iscorcio che gli fu rimproverato come un plagio del Mantegna, tornò poi ad ossessionare altre due volte il Segantini, il quale si riproduceva nella costruzione cranica del soggetto dipinto, limitandosi a colorire in rosso i capelli. Era quella, una forma di suggestione della sua malinconia; malinconia che ebbe spesso qualche accenno di divinazione. Nell'ultima variante del *Prode*, eseguita a pastello duro verso il 1890, egli introdusse, ad esempio, dietro al cadavere, e sempre in iscorcio, una figura di donna piangente, segnando la quale egli pensò, evidentemente, alla sua compagna. Per quanto forte, per quanto vigoroso, egli vedeva ogni qual tratto, aleggiare la morte intorno a sè.

Effetto, fors'anco, della solitudine.

[6] Primo, *Il secondo Rinascimento. Forma e colore* Roma, 1883-84.

[7] *Revue des deux mondes*, 15 marzo 1898.

[8] *Temps*, 6 ottobre 1899.

[9] Nella *Prefazione* e nelle *Note biografiche* con cui presentava al publico londinese l'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exibition in London*, Vittore scriveva di Segantini:

« The brotherly intimacy and regard which have bound me to him since the beginning of his artistic career, induce me to keep a delicate reserve as to his early years, and make me prefere that the public should occupy itslef, at present, only with his works, which claim notice in no inconsiderable number.

« I will only mention one fact which may interest Art-students, and that is, that Segantini up to this day has never left Milan, the Italian Alps, or the neighbouring Swiss Mountains-where he now dwells-exept to go once to Turin and once, lest year, to Venice; he has thus been unable hitherto to acquaint himself with any of the master-pieces of

Foreign Art, unless it be trough the medium of the mechanical reproductions in art-periodicals or similar means. »

[10] L'osservazione del critico francese è tanto più comprensibile per ciò: che egli conobbe, del Segantini, soltanto le pitture d'alta montagna, cioè dalla terza fase in poi.

[11] Paesello romanico di 500 abitanti, sulla strada di Coira.

[12] « Italiano di stirpe, ma senza patria, egli portò sin da principio nell'arte sua un senso di mestizia, ch'era come un'aspirazione ed uno sconforto; e mi ricordo di averlo la prima volta avvertito a Roma, in certe ombre misteriose, in certi verdi profondi, in certi animali pensierosi e dolenti, in certi oscuri misteri di campagne sbattute dal vento, e di acque tormentate dall'uragano. Era come il riflesso di un altro cielo, in cui si specchiava un'anima non equilibrata.

Oggi l'anima brilla di una luce serena, poichè l'uomo ha sentito ed affermato tutto sè stesso, ed il successo gli ha dato la pace. La naturalizzazione non s'è però fatta intieramente nell'artista; egli rimane, in Italia, straniero; è, di fronte agli stranieri, italiano.

È questa fusione, non perfetta, forse, di due indoli, di due arti, che costituisce essenzialmente la sua originalità intellettuale, espressa con una potenza tecnica di cui la novità uguaglia l'efficacia.

Svoltosi nel trionfo e nell'ambiente di Carcano, egli ha saputo resistere ad una influenza, che si è sovrapposta a tutta una generazione di paesisti. Egli non ha avuto per questo che da ascoltare sè stesso nella solitudine: nella solitudine morale di un carattere non fatto per la comune società, nella solitudine fisica delle montagne e delle acque.

Così, in lui parla il paese, più che in ogni altro, la nota naturale. Egli non si limita, come è ormai troppo di moda dopo il trionfo della nuova tecnica, a ritrarlo, comunque sia, con fedeltà materiale, nelle sue linee letterali: egli ne sente l'anima, facendo astrazione dalla influenza dell'uomo, forse perchè nei paesi dove egli dipinge, ch'egli dipinge, l'uomo si confonde con la Natura, la quale vi parla più forte, più solenne di lui, lo domina, non ne è dominata, ed ei non vi campeggia che nella forma della vita animale.

Ed è per gli animali appunto, come per le linee del paese, che il Segantini diventa poeta. Lui non seducono le curve armoniose di una elegante figura, quelle seducenti di un bel volto; non è suo ideale l'estetica secondo la tradizione latina: lo scorgi non solo dai suoi quadri, ma dai suoi schizzi, dai suoi disegni, dai fuggevoli capricci della matita, dal fermarsi fuggevole dello sguardo, nei quali si tradisce l'intima indole; intento sempre a cogliere la rustica efficacia di contorni che con la bellezza convenzionale non hanno la più lontana parentela. Ma l'ora triste del tramonto lo trova pensieroso sulle acque, e ne esce l'*Ave Maria*, cioè il tormento delle acque, divenuto mestizia di affetti laboriosamente tranquilli; l'alba lo trova investigatore tra i pascoli, e ne esce il tormento della terra, tradotto nell'assiduo, meccanico lavoro della *tosatura*. Egli ci riconduce così, senza protesta, con un senso di fatalità antica, alla biblica condanna del faticare e del soffrire, e, quando trova del tutto la pace, è quando gli animali innocenti gli si offrono allo sguardo, serviti dall'uomo — *alla slanga*.

Nelle sue figure umane può, del resto, tralucere, ora Durero con qualche contorno, ora Mantegna con qualche scorcio, ora Leonardo con qualche lineamento, ora Millet con qualche espressione; nei suoi animali, nel suo paese, nella terra e nell'acqua, nel piano e nel monte, nel sereno e nella pioggia, nelle pecore e nelle mucche, di cui è anatomista genialmente psicologico, non ha Segantini nè inspiratori, nè predecessori, nè congiunti; egli è dell'arte sua, del suo linguaggio, il primo.

V'è bensì spazio ov'ei non penetra, ed è il cielo. Il cielo non è forse ancora del tutto dischiuso all'anima sua, epperò non si stende sempre intonato sui suoi quadri. Non vi è nel cielo di Segantini nè serenità, nè limpidezza, nè trasparenza. Ma dalla solitudine delle montagne, dalla maestà delle acque, non può a meno di assurgervi. Lasci lo sterile studio dei casuali miraggi, che lo possono portare alla lineare e contornata secchezza del *sole d'autunno*. Volga in alto lo sguardo! Gli pioverà dall'alto una luce, che sarà quella della fede in un più vasto destino della travagliata umanità. » — *Riforma*, luglio 1887.

[13] Occorse allora una tattica, una politica speciale, ad ottenere che la Giunta delle Belle Arti, appena ricostituita con migliori elementi di felice scelta ministeriale, si assumesse la grande responsabilità di quella designazione; ed io doveva scrivere ancora:

« La Galleria Nazionale deve comporsi delle opere di artisti già riconosciuti e consacrati universalmente, o deve cogliere l'aprirsi delle individualità destinate indubbiamente ad occupare il mondo di sè, in quelle opere in cui si mostrano prepotenti i caratteri della loro originalità?

Se si vuole che la Galleria Nazionale rappresenti veramente la storia dell'arte nostra moderna e la riassuma nelle sue lotte, nei suoi progressi, nella sua fisonomia, è certo questo secondo il criterio che deve prevalere

Ora, in tal caso è semplicemente impossibile fare astrazione dal gran quadro di Segantini; il quale, non solo ha acceso in Italia le più vivaci polemiche artistiche che siensi prodotte dopo Cremona, ma è ora, dopo Cremona appunto e con lui, l'artista italiano più animatamente discusso in Inghilterra. In Inghilterra, ove pure — e ciò serva a rassicurare le coscienze timorate — ha trovato un ammiratore caldo e palese, nel grande rappresentante dell'arte classica, quel Leighton, il quale non ha tuttavia risparmiato giudizi severi a qualche artista da certuni ammirato in Italia più del dovere.

Del resto, la guerra al Segantini non si comprende, se alla impressione che deve destare la novità della sua pittura, non si unisce quel che di meno attraente può imprimervi l'indole altera e poco comunicativa dell'artista; perchè in lui la novità non esclude la evidenza

E non deve essere più questo il tempo in cui l'arte ufficiale riconosca il merito, soltanto quando le è imposto dal suffragio della universalità. » — *Riforma*, giugno 1888.

A dirlo oggi, semplicemente, non vi sarebbe da credere che tutta questa fatica fosse allora necessaria.

[14] Esposto a Londra nel 1888.

[15] Idem.

[16] Vittore, che collocò le opere di Segantini a Parigi, pose questo quadro sopra una porta, perchè risultava inferiore agli altri, cioè meno luminoso; ma nell'insieme la mostra di Segantini riuscì un grande successo. Il comitato milanese gli aveva respinto — al solito — un quarto piccolo quadro; ma quando il pittore Boldini, che organizzava la sezione italiana, ebbe visto gli altri tre, e seppe da Vittore la cosa, fu lietissimo di apprendere da lui che avrebbe potuto ottenergli da Londra altri cinque quadri. Infatti, essi costituirono l'onore dell'arte italiana, e Segantini — il quale aveva approvato quel collocamento della prima *Aratura* — scriveva a Vittore:

« Quello che hai fatto in tale circostanza è il massimo, e molto pensando all'aberrazione di prima, sono certo che senza la tua testa di ferro non si sarebbe fatto nulla, quindi non mi trovo obbligato che a te solo, ed è un bravo che ti mando di cuore, abbracciandoti. »

Roger Marx pubblicava per l'Esposizione Universale del 1889 uno studio splendido sulle scuole straniere, nella *Gazette des Beaux Arts;* e in quello studio comprendeva Segantini nella sintesi finale dei pochi nomi nei quali vedeva riassunto *ce qui a été produit de plus significatif dans le monde* nell'ultimo decennio.

[17] Esposto a Parigi nel 1889.

[18] Daniele Ranzoni, da Intra, con Cremona precursore dell'arte nuova, e da Vittore Grubici messo in tutta luce. Dopo vita agitatissima, morì pazzo.

[19] Questo quadro fu dipinto sulla tela su cui era la *tisi galoppante*, che andò così distrutta, ed appartiene al pittore Pugliese Levi, egregio paesista, bene rappresentato nella Galleria Nazionale d'arte Moderna. Quanto al titolo, la divergenza fu poi composta e spiegata, scegliendo definitivamente: *Un petalo di rosa.*

NOTE ALLE ILLUSTRAZIONI DELLA PRIMA PARTE

Segantini giovane. — Fotografia oggi ignorata dai più, e che egli mi mandò nel 1883. Questa medesima testa così espressiva, fu quella preferita da Vittore per presentare l'artista al publico internazionale, che visitò l'Esposizione Italiana di Londra del 1888. Non solo il tempo, ma il genere di vita e lo stesso diverso atteggiamento dello spirito, modificarono poi man mano le linee e la espressione di quella testa, così da poter essere tradotta nell'autoritratto — tutto diverso — del 1895, che è oggi l'universalmente conosciuto.

La Ninetta del Verzee. — Il soggetto di questo quadro è noto a tutti gli ammiratori di Carlo Porta, che ne fece uno dei capolavori della poesia dialettale milanese, di tutta la poesia dialettale; e quantunque quest'opera della prima fase non sia stata che l'occasione di uno studio di natura morta, lo spirito del soggetto non avrebbe potuto essere colto e reso più acutamente.

Bacio alla fontana. — Seconda fase. - La leggiadra efficacia della espressione fa perdonare a questo quadro il difetto dell'impasto pittorico, difetto così accentuato, che risulta anche in questa riproduzione.

Prima e *seconda* « *Ave Maria* ». — Ho narrato nel testo le due fasi di questo quadro, la cui diversa luminosità, tanto maggiore nella seconda, grazie al nuovo metodo pittorico adottato, è avvertibile anche nella riproduzione.

Il *dettaglio* fu ricavato da Vittore con una fotografia, la quale, originalmente, riproduce il pezzo di dipinto in grandezza naturale, e dà una idea esattissima della nuova tecnica. Interessante a studiarsi anche perchè iniziato come esercitazione di cavalletto.

La *seconda* « *Ave Maria* » dopo che a Venezia (1887), fu esposta a Londra nel 1888, e là fu venduta ad un banchiere di Berlino.

A Messa prima (1883). — Primo quadro della terza fase, studio grande circa due metri, eseguito davanti al vero, in seguito alla lunga e minuta analisi mandata da Vittore a Segantini dall'Olanda sullo stato della sua arte, insieme agli studi di Anton Mauve.

La tosatura delle pecore, esposta prima ad Anversa nel 1885. Terza fase e primo frutto completo della rischiaratura della tavolozza iniziata con lo studio di gradinata *A Messa prima*, e che doveva poi giungere alla perfezione col solenne quadro

Alla stanga, le cui vicende sono narrate nel testo, e che ora è fra le opere destinate alla sezione italiana di Parigi.

Vacca che beve. — Questa tela, esposta a Londra nel 1888, appartiene ancora alla terza fase, di pittura semplice, chiara, ma ancora a pasta, benchè eseguita già a Savognino nell'autunno del 1886.

Prima « *Aratura* ». - Il quadro, come è riprodotto in questa illustrazione, non esiste più. Esso era stato buttato giù dal Segantini appena giunto a Savognino nell'autunno del 1886. Quando nel novembre Vittore giunse lassù, era abbozzato a pasta, a uso *Alla stanga*, e fu condotto a termine nel successivo '87, con qualche tendenza divisionista, ma non tanto decisa da rendere il quadro sufficientemente luminoso. In questo stato fu esposto a Londra nel 1888 e a Parigi nel 1889, ove, come s'è detto, fu da Vittore, appunto per ciò, collocato non troppo in vista.

Ragione per cui, quando tornò da Parigi, il quadro fu rifatto da Segantini con piena applicazione di divisionismo, e sostituendo i cavalli neri ai bianchi, che più non c'erano in paese. Esso divenne così, nella sua forma definitiva, la

Seconda « *Aratura in Engadina* », che è luminosissima. Appartiene al museo di Monaco.

Gregge in cammino, *Lavoratore della terra*, *Pastorella*, disegni appartenenti alla terza fase, ed esposti prima a Venezia, poi a Londra, insieme all'*Autunno*, al *Pifferaro*, al *Meriggio*, al *Ritorno all'ovile*, ecc.

Il nido, pastello duro del 1884, che non ha grande importanza, ma che riesce interessante, specialmente come studio di una espressione di cui non abbiamo nel Segantini altri saggi.

NOTE ALLE ILLUSTRAZIONI DELLA SECONDA PARTE

Ritratto di Segantini, 1891. — La fotografia reca dall'altro lato le parole: *All'amico Vittore.*

Pascoli alpini, o *Pascoli di primavera*, quadro appartenente al signor G. Henneberg di Zurigo, ed esposto a Venezia nel 1897, insieme al *Ritratto del signor Carlo Rotta*, commesso al Segantini dall'Ospedale Maggiore di Milano per la collezione dei benefattori.

Piano della nuova facciata del Duomo di Milano. — Da un lucido del disegno autografo, stessa grandezza

Ultimo autoritratto. — Esposto ora a Milano nella mostra postuma organizzata per le onoranze all'artista, e aperta a beneficio dei due monumenti che si intende di erigere al Maloja e ad Arco.

Il castigo delle cattive madri. — Secondo quadro della serie del *Nirvana*, che fu esposto alla seconda *Triennale* di Brera.

Ritorno al paese natio. — Esposto alla prima mostra Internazionale di Venezia, dove ebbe il premio del Governo.

L'Angelo della vita. — Trasformazione del *Fiore delle Alpi.*

Il dolore confortato dalla fede. — Il piccolo cimitero qui descritto è quello del Maloja, ove la salma di Segantini è stata deposta.

La fontana della giovinezza (*L'amore alla fonte della vita.* Questo è il titolo attribuito generalmente al quadro. Ma il primo è quello datogli autograficamente da Segantini nella fotografia che ha servito a questa riproduzione). — Esposto a Firenze alla Festa dell'arte e dei fiori, 1898.

Raffigurazione della primavera. — Ultima opera compiuta dal Segantini prima di porsi al gran *Trittico* a cui attendeva da quasi due anni, e per cui e di cui egli è morto. Proprietà della Galleria Stern, di San Francisco di California.

NOTE AL TESTO DELLA SECONDA PARTE

[1] *Il momento dell'arte.* — Esposizione di Venezia, 1897.

[2] Gabriele D'Annunzio, il quale, scrivendo *Per la morte di Giovanni Segantini* nelle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, vide pure e rese con magnifica evidenza l'anima dell'arte segantiniana, è meno penetrato nell'anima dell'artista, definendone *umili* gli occhi.

[3] *Il castigo delle lussuriose*, ora nel Museo di Liverpool.

[4] *Istrumento del giorno 20 gennaio 1883 Procura generale.* Segatini Giovanni Battista, mandante. Grubicy Vittore, mandatario. Nei rogiti del dottor Piero Capettini, notaio della provincia di Milano, con ricapito in Milano, via S. Andrea, n. 11. N. del repertorio 1606-1190.

La procura dice *Segatini* e non *Segantini*, e avverte: « *Il signor Segatini Giovanni Battista Emanuele Maria, detto però e chiamato abusivamente Segantini* » perchè tale era veramente il nome del nostro artista. E ciò risulta anche dal seguente

Attestato di nascita

Nel registro dei nati-battezzati, lib. XXII, pag. 109 di Arco, si legge:

« Segatini Giovanni Battista Emanuele Maria figlio di Agostino del fu Antonio e di Te-
« resa nata Lovata; e della sua legittima moglie Margarita fu Giovanni De Girardi da
« Castello in Val di Fiamme, coniugi da Ala, da circa un anno qui domiciliati, nacque alle
« ore 8 ant. del 15 gennaio 1858, *ab periculum* fu battezzato dalla mammana Teresa Clari,
« e supplite le cerimonie dal cap. P. Endricci Felice il giorno 16.

« Patrini Giovanni D'Antonio Mattei, e Maria De Ferrari da Val di Sole ».

Da una copia estratta dalla Canonica Arcipretale di Arco, il 30 novembre 1880.

[5] Segantini fu negli ultimi anni di sua vita un bibliofilo entusiasta; e, come suole avvenire in queste passioni intellettuali, scontò spesso l'entusiasmo con acquisti fuor di luogo, anche di testi musicali. Egli mirava, del resto, a dare ai suoi figli una coltura più regolare della sua; epperò, si teneva in casa un giovane professore di lettere, appassionato latinista e studiosissimo, nella solitudine invernale della montagna, e, durante la stagione di San Moritz, assegnava ai figli lezioni giornaliere di quattro professori. Per l'istruzione musicale prese consiglio con un giovane maestro che si trovava a dirigere concerti a San Moritz. Ma sulla base di quella istruzione il tecnico non concordava coll'idealista.

È interessante da osservare il fenomeno del punto di vista da cui anche altri insign pittori hanno considerato, non solo la parte creatrice, ma la tecnica della musica. Ne vive oggi ed è grande in Italia, uno, il quale, non soddisfatto dell'attuale sistema di scrittura musicale, si mise in mente di sostituirgliene un altro di sua invenzione, e vi spese tempo e denaro Senza, naturalmente, venire ad una conclusione pratica.

[6] Rossini non aveva mai vissuto sulle Alpi; pure, come le aveva intuite per virtù del genio nel *Guglielmo Tell!*

[7] Il maestro Leoni, giovane e valente musicista, si trasferì, appunto allora, da Milano a Londra, ove rimase poi quasi sempre; sicchè la cosa non ebbe seguito.

[8] La nostra odierna teoria dell'universo, che è pur di tanto avanzata in questi ultimi tempi, potrebbe condurci sino all'estremo limite del concepibile, se si riflettesse maggiormente al rapporto dell'uomo, creatura-creatrice, con le funzioni delle altre parti universali, partendo dal principio della generazione spontanea, scientificamente e praticamente dimostrato da Paolo Gorini, per progredire sino alle ultime applicazioni delle influenze che l'uomo sa oggi far subire al mezzo ambiente.

[9] Uno dei primi e più geniali disegni di Tranquillo Cremona, *L'origine della pittura*, rende graficamente la leggenda, che la vuol nata dal desiderio di una fanciulla di conservare l'immagine del giovane amato, durante la di lui assenza.

La fanciulla sta in piedi, disegnando sul muro l'ombra portata dalla testa del giovane, seduto ed intento. Il disegno è proprietà della famiglia Puricelli Guerra.

[10] Segantini vedeva nel *Nirvana* una specie di inferno buddistico, che aveva in mente d'illustrare con tutto un ciclo di opere, le quali dovevano riuscire insieme una specie di

ELENCO CRONOLOGICO DELLE OPERE DI G. SEGANTINI

DAL 1878 AL 1881
(prima fase)

Coro di Sant'Antonio.
Quadri di natura morta (tacchino, oca, pesci, legumi, un camoscio sulla paglia, ed altri, in numero di dieci circa).
Il Redefossi (paesaggio di sera).
Il Campanaro (macchia rossa su fondo nero).
Frati in cantina.
Piccole stalle.
La Castellana (Falconiera).
Un prode.
La Ninetta del Verzee.
Tisi galoppante (distrutto).
Al sole (figura al vero con ombrellino).
Pittura sacra { *Allora* / *Oggi* } (dittico).
Colle anitre (primavera a Pusiano. Quadro esistente in due varianti).
Cavalli al guado.
Impressione del vento.
Dalla balia.
Mezza figura con agnellino in braccio.

DAL 1881 AL 1884
(periodo Milletiano).

Bacio alla fontana, idillio.
Uno di più.
Babbo è morto.
Culla vuota.
Alla croce (il disegno è alla Galleria Nazionale di Berlino).
Le madri.
Pei poveri morti.
Maggio (acquarello).
Alla fontana.
Pastorella (disegno).
Meriggio (»).
Pifferaro (»).
Ragazza che attinge acqua con una zucca (pastello).
Lavoratore della terra (disegno).
Autunno (disegno).

Il nido (pastello duro).
Gregge in cammino (disegno).
Una ragazza alla fontana (pastello).
Due ragazze alla fontana (»).
Primi albori (ragazza vicina al pozzo, che dà da bere ad un pastore).
Temporale in montagna.
La benedizione delle pecore.
L'ultima fatica del giorno.
Ragazza con fascina.
Amazzone al pozzo.
Sdraiate.
Interno di stalla.
Beato Angelico.
Il reddito del pastore (vecchio che tosa una pecora).
Replica (con fondo di cortile).
Pastorale.
Le berger boudeur.
L'amore sui monti.
Le educande.
Pastore addormentato.
Chiaro di luna.
Nell'ovile (pastello).
Angelus Domini.
L'Ave Maria.
La raccolta dei bozzoli.
Ritorno all'ovile.
L'inverno.

DAL 1884 AL 1886
(ricerca di pittura chiara)

A Messa prima.
La tosatura delle pecore.
I zampognari in Brianza.
La raccolta delle patate.
Alla stanga (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma).
Sole d'autunno.
Vacca che beve.
Tempo piovoso.
A Savognino (vacca bianca al fonte).
Ritratto di Vittore Grubicy (al Museo di Lipsia).

DALLA FINE DEL 1886 ALLA FINE DEL 1890
(applicazione del divisionismo per aumentare la luminosità).

L'Ave Maria (rifacitura della prima del 1882, in formato maggiore).
Facendo calze.
Alpe di maggio (capra).
Vacche aggiogate (alla Galleria Henneberg di Zurigo).

L'aratura in Engadina (al Museo di Monaco).
Contrasto di luce (due pecore sotto una tettoia).
I miei modelli.
La slittata (neve al sole).
Ritorno all'ovile.
Sul balcone.
Sera d' inverno sulle Alpi (neve, con donna che tira la slitta).
All'arcolaio (alla Galleria Nazionale di Adelaide).
Le madri (interno di stalla).
Vecchio alla fontana (con vacca che beve attaccata alla slitta).
Pascolo alpino.
Ora mesta.
Un petalo di rosa.
Addormentato (disegno).
Da un fiore delle Alpi (Frutto dell'amore).
La raccolta del fieno.
La montanara (disegno - alla Galleria Reale di Dresda).
Cavallo al pascolo.
Ritorno dal pascolo (disegno - alla I. R. Galleria di Vienna).
Cavalli al fonte (» » »).
Cavallo all'abbeveratoio.
Gli Zingari.
Escursione invernale (acqua tinta).
Ritorno dal bosco (pastello - al Museo di Basilea).
Costume Grigione (al Museo di Basilea).
Bagnante.
Le ore del mattino.
Mio figlio (disegno).

DAL 1891 ALLA MORTE
(simbolismo predominante, con altre opere non simboliche).

Nirvana: Il castigo delle lussuriose (alla Galleria di Liverpool).
» *: Il castigo delle cattive madri.*
Accordi (quadro grande con pastore seduto).
L'angelo della vita.
Dea d'amore.
Sul Maloja (al Museo d'Amburgo).
Ave Maria (ultima variante - disegno).
Pascoli di primavera (alla Galleria Henneberg di Zurigo).
Ritratto del signor Carlo Rotta.
Ritratto di signora.
Autoritratto.
Ragazza al sole con pecore.
Il seminatore (disegno).
Il nuovo verbo (»).
Cortile con vacca.
Il dolore confortato dalla fede (Museo d'Amburgo).
Ritorno al paese natìo.

La fontana della giovinezza (il disegno è alla Galleria Nazionale di Berlino, con altro disegno).
Allegoria musicale (trittico - pastello su tela).
La vanità.
Due figure (disegno per un quadro: *Il cristianesimo*).
Ultimo autoritratto.
Raffigurazione della primavera (Galleria Stern di S. Francisco).
Grande trittico finale e studi relativi.

N.B. Nell'elenco sono omessi i numerosi disegni a lapis e a pastello duro, che riuscirono varianti di altri disegni e di quadri, specialmente del 2° o del 3° periodo, quelli in cui predominava la composizione, e la bellezza dell'opera risiedeva principalmente nella combinazione del chiaroscuro. Il 4° periodo fu di pochi disegni, come quello in cui la bellezza derivava principalmente dalla intensa luminosità. I soggetti simbolisti del 5° periodo ebbero invece varianti nei disegni.

In complesso si possono calcolare a poco meno di un centinaio i disegni di Segantini, originali o varianti, da considerare come opere significative.